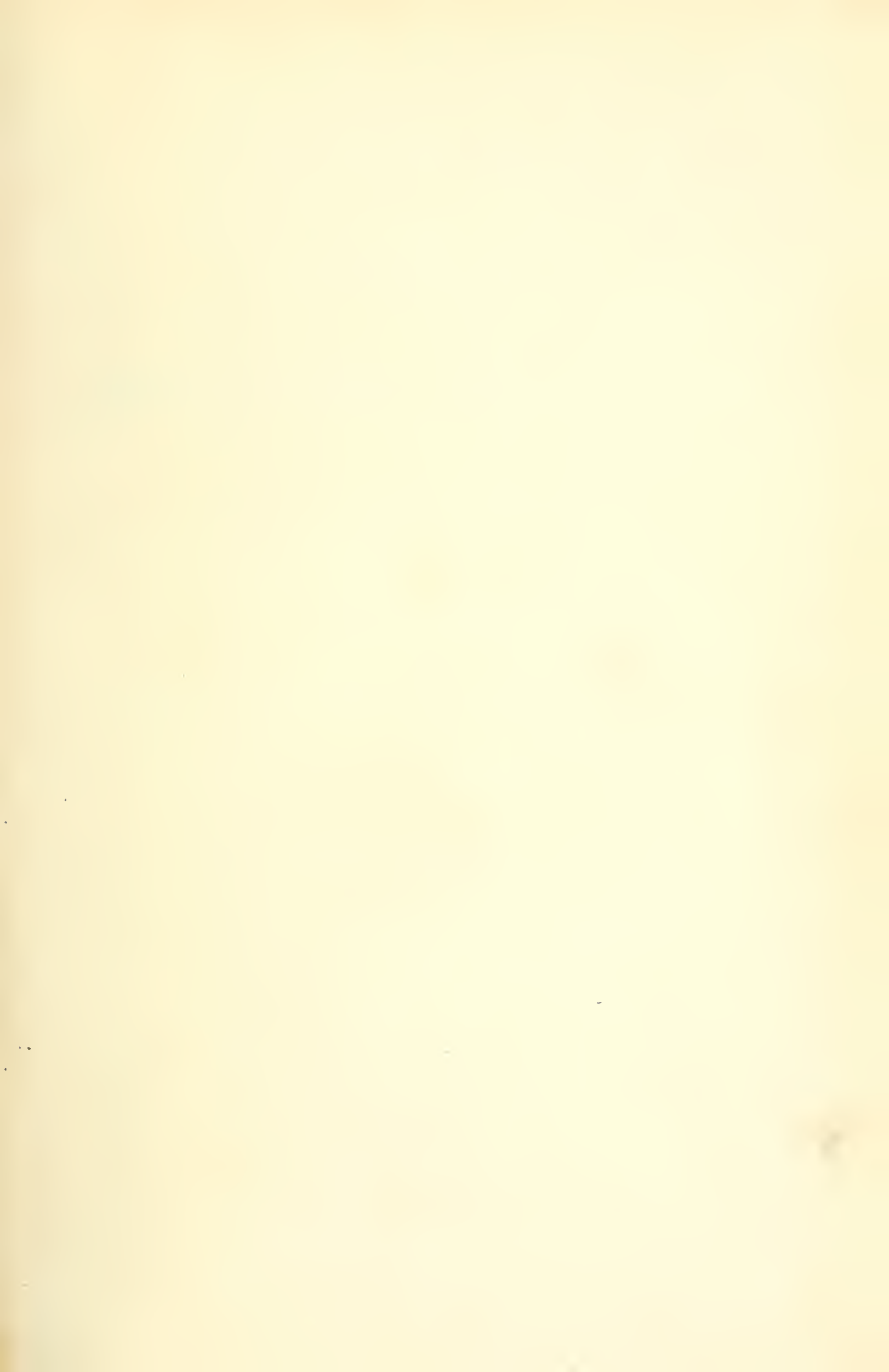

NIV. OF
ORONTO
IBRARY







ANGLIA.

ZEITSCHRIFT

FÜR

ENGLISCHE PHILOLOGIE.

UNTER MITWIRKUNG VON EWALD FLÜGEL

HERAUSGEGEBEN

VON

EUGEN EINENKEL.

NEBST EINEM BEIBLATT HERAUSGEGEBEN VON MAX FR. MANN.

BAND XXXVII. NEUE FOLGE BAND XXV.

HALLE A. S.
MAX NIEMEYER.
1913.



BAND-INHALT.

Seite

Samuel Moore, Studies in the Life-Records of Chaucer 1
A. Trampe Bödtker, Questions of Stress and Pause in Modern English 27
Otto B. Schlutter, Weitere beiträge zur altenglischen wortforschung 41
J. H. Kern, Zum vokalismus einiger lehnwörter im Altenglischen . 54
J. H. Kern, Zu ne. *oven* 61
Karl Jost, Zu den handschriften der Cura Pastoralis 63
John S. P. Tatlock, Boccaccio and the Plan of Chaucer's Canterbury Tales 69
Frederick Tupper jr., The Third Strophe of "Deor" 118
C. M. Scheurer, An Early Sentimental Comedy 125
James A. Roy, J. M. Synge and the Irish Literary Movement . . 129
H. Lange, Rettungen Chaucers. III. 146
Philipp Aronstein, Thomas Heywood 163
Otto Ritter, Zur englischen *ǣ/ē*-grenze 269
Karl Luick, Zu ne. *oven* 276
Ewald Flügel, Lucy Toulmin Smith. 1838—1911 277
Olaf Johnsen, On Some Uses of the Indefinite Relatives in Old English and on the Origin of the Definite Relatives 281
Friedrich Brie, William Baldwin's "Beware the Cat" (1561) . . 303
Erik Björkman, Orrms doppelkonsonanten 351
Eugen Einenkel, Zur geschichte des englischen Gerundiums . . 382
Olaf Johnsen, Corrigendum 392
Isaac Jackson, Sir Gawain and the Green Knight. Considered as a "Garter" Poem 393

Seite

Ottomar Petersen, Pseudoshakespearesche dramen 424

William Dinsmore Briggs, Studies in Ben Jonson. I. Harl. MS. 4955 463

Erik Björkman, Zu Orrms doppelkonsonanten 494

Ewald Flügel, Specimen of the Chaucer Dictionary. Letter E . 497

Svet. Stefanović, Zur dritten strophe des "Deor" 533

Fr. Klaeber, Notizen zur jüngeren Genesis 539

Karl Luick, Zur vorgeschichte der fügung *a good one* 543

STUDIES
IN THE LIFE-RECORDS OF CHAUCER.

I. The Date of Chaucer's Birth.

The description given of Chaucer in the Scrope-Grosvenor roll: "Geffray Chaucere, Esquier, del age de xl ans et plus",[1]) has been a source of uncertainty ever since its discovery. Sir Harris Nicolas said with reference to it in 1832: "the many instances which have been adduced" [*i. e.* in his biographical notices of other witnesses in the controversy] "of the mistakes that occur respecting the ages of the deponents, of whom some are stated to have been ten, and others even twenty years younger than they actually were, prevents Chaucer's deposition [from] being conclusive on the point."[2]) Morley, in 1890, quoted these remarks and cited five examples of the mistakes to which Nicolas had alluded,[3]) but his discussion of the matter, tho often referred to, is both inadequate in extent and inaccurate in statement. It is with justice, therefore, that Miss Hammond says, in discussing the date of Chaucer's birth, "that the mistakes of the other witnesses, altho accepted as such by Morley, require further proof".[4])

The ages of the deponents testifying in favour of Sir Richard Scrope are in the following instances incorrect by amounts varying between three and seventeen years:[5])

---

[1]) *Life-Records of Chaucer,* p. 265.

[2]) *The Scrope and Grosvenor Controversy,* ed. Nicolas, II. 404, L. 1832, cited hereafter as "Nicolas".

[3]) *English Writers,* V. 94.

[4]) *Chaucer,* p. 43.

[5]) The facts to be cited are derived, with few exceptions, from Nicolas's biographical notices of the deponents, which are contained in his second

William Sudbury, 55 ans & plus, but 13 at his father's death in 1348.[1]

Sir Guy Bryan, 60 anz & plus, but first armed in 1327, and already of full age in 1330.[2]

Sir John Massy of Tatton, described as 50 years of age when testifying on behalf of Scrope, but as 43 when testifying on behalf of Grosvenor.[3]

Sir John Massy of Podyngton, described as 30 years of age when testifying on behalf of Scrope, but as 32 anz & pluys when testifying on behalf of Grosvenor.[4]

Sir Laurence de Dutton, described as 50 years of age when testifying on behalf of Scrope, but as 45 ans & pluys when testifying on behalf of Grosvenor.[5]

Sir Ralph Vernon, described as 50 years of age when examined on behalf of Scrope, but as 46 anz & plus when examined on behalf of Grosvenor.[6]

Sir Richard Bingham, 50 anz & plus, but already married in 1344.[7]

---

volume. The book, however, was not completed, and we therefore lack biographies of 36 of the Scrope witnesses and of all the Grosvenor witnesses. The task of checking the ages of the Grosvenor witnesses would be a very arduous one, and is, I believe, unnecessary, for the Scrope witnesses (about 246 in number) are numerous enough to serve as a basis for valid inference. Moreover, the two classes of witnesses were examined by different persons, and, as will be shown later, according to a different method, so that the two sets of depositions constitute two distinct bodies of material.

[1]) Nicolas, I. 66; II. 218; the first reference being to the record of Sudbury's deposition, the second to Nicolas's biographical notice, where reference is given to the inquisition post mortem which furnishes the evidence as to his age in 1348.

[2]) Nicolas, I. 76; II. 245 f. This appears to be the person Morley calls "Sir George Bogan", for no person of the latter name testified in the controversy. Morley overstates the facts, however, in saying that the deponent was "over eighty"; Nicolas says only that he was "much nearer eighty" than sixty.

[3]) Nicolas, I. 79; I. 360.

[4]) Nicolas, I. 80; I. 255.

[5]) Nicolas, I. 81; I. 255.

[6]) Nicolas, I. 81; I. 271.

[7]) Nicolas, I. 82; II. 266. Morley says he was "aged sixty-six", but Nicolas goes only so far as to say that he must have been born as early as 1325.

Sir Bryan Stapleton, 60 ans & pluis, but armed 50 years.[1])
Sir John Constable of Halsham, 40 anz & pluis, but 12 years of age at his father's death in 1349.[2])
Sir William Melton, 40, but born, according to the inquisition on the death of his father, in 1339, and according to the inquisition on the death of his mother, in 1341.[3])
Sir John Hothom, 45, but 30 years old at the death of his uncle in 1374.[4])
Sir John Warde, 46 ans & pluis, but 18 years old at his father's death in 1350.[5])
Sir Sampson Strauley, 40 ans & pluis, but 19 years old at his "cousin's" death in 1353.[6])
Sir Robert Marny, 52, but first armed in 1336.[7])
Sir Walter atte Lee, 33, but 21 years of age at the death of his father in 1369.[8])
Sir James Berners, 25, but left, at his death in 1388, a son 15 years of age.[9])
Sir Bernard Brocas, 40, but first armed in 1346.[10])
John Schakel, 45, but first armed in 1342.[11])
Sir John Clanvowe, 35, but M. P. in 1348.[12])
Sir Thomas Peytevyn, 60 ans & plus, but first armed in 1333.[13])
Sir John Bourchier, 50, but 20 when he succeeded his father in 1349.[14])

---

1) Nicolas, I. 104.

2) Nicolas, I. 108; II. 296.

3) Nicolas, I. 111; II. 301.

4) Nicolas, I. 114; II. 306.

5) Nicolas, I. 118; II. 313. Identification not certain.

6) Nicolas, I. 152; II. 357 f.

7) Nicolas, I. 170; II. 386.

8) Nicolas, I. 172; II. 390.

9) Nicolas, I. 173; II. 394.

10) Nicolas, I. 180; II. 421. Morley says "his age was really fifty-six", but the *Dict. Nat. Biog.*, VI. 365, says merely that he was born "about 1330".

11) Nicolas, I. 183; II. 433.

12) Nicolas, I. 184; *Parl. Returns,* I. 143, quoted by Kittredge, *Modern Philology,* I. 15, 16. If it should turn out that the M. P. of 1348 was another person, we should still have evidence that the deponent was more than 35 in 1386, for he was already a knight in 1364 (Nicolas, II. 437).

13) Nicolas, I. 185; II. 439.

14) Nicolas, I. 189; II. 445.

Sir John Lovel, 40, but 21 in 1361, when he succeeded his brother.[1])

Philip, Lord Darcy, 32, but 11 in 1362, at the death of his brother.[2])

It will be observed that these discrepancies are not all in the same direction, for the ages assigned to the Scrope witnesses in some cases exceed and in others fall short of the ages assigned to them in other contemporary documents.[3]) Since the average excess is about four, and the average deficiency about eight years, it is clear that skepticism in regard to the value of this document as evidence of age has been well founded. And these inaccuracies become even more significant when we observe that, so far as the ages assigned to the Scrope witnesses can be checked with the material that is accessible, inaccuracy would appear to have been the rule rather than the exception. For, as compared with the twenty-three cases cited above, I find only fourteen cases in which the age set down in the roll agrees substantially with the age of the deponent as stated in other contemporary documents.[4])

---

[1]) Nicolas, I. 190; II. 450.

[2]) Nicolas, I. 194; II. 460. All of the depositions, on both sides, were made between 16 June, 1386, and 17 January, 1387.

[3]) Of course it is quite possible that in certain cases the Scrope-Grosvenor roll may be right and the other records wrong. But even when we have made due allowance for this possibility there remains such a large number of gross and palpable errors that we are not encouraged to accept the evidence of the depositions unless they can be corroborated by other evidence.

[4]) The ages of the following deponents correspond, within two years, to the ages stated in other documents:

Sir John Loudham, the Son, 34, and 4 years of age in 1356 (Nicolas, I. 53; II. 175).

Sir John Saint Clere, 56, and 3 in 9 Edw. III (1335—36) (Nicolas, I. 54; II. 177).

Sir Thomas Roos of Kendal, 80 ans & pluis, and 2 1/2 in 1309 (Nicolas, I. 132: II. 333).

Sir Robert Constable, 33 ans & pluis, and 25 in 1378 (Nicolas, I. 135; II. 339).

Sir Gerard Salvayn, 28, and 16 in 1374 (Nicolas, I. 136; II. 340).

Sir John Loudham, the Elder, 70 ans & pluis, and 4 in 12 Edw. II (1318—19) (Nicolas, I. 150; II. 354).

I have no intention of proposing a theory to explain all of these discrepancies. But I think it is clear that in very many cases the age of the witness, as given in the roll, is not based upon his own statement, but is merely a rough estimate of the person who took down the testimony. The cases of Sir Guy Bryan, Sir John Massy of Tatton, Sir Lawrence de Dutton, Sir Ralph Vernon, Sir Bernard Brocas, and others, can scarcely be explained on any other hypothesis. Nor can we explain so easily in any other way the remarkable partiality of the roll for round numbers in its statement of ages. It is certainly an extraordinary fact that, among about 140 persons between 35 and 64 years of age, there should be more than 75 persons who are said to be either 40, 50, or 60 years of age.[1] Certainly no special pains could have been taken to ascertain the ages of the Scrope witnesses, for in nearly twenty-five per-cent of the cases the roll does not state their ages at all.[2] In a great many cases the

---

Sir Gerveys Clifton, 74 on or about 11 Nov., 1386, and 14 in 1327 (Nicolas, I. 152; II. 356).

John Roos of Hamlake, 21, and 18 in 1384 (Nicolas, I. 181; II. 423).

Hugh, Lord Burnell, 40, and 36 in 1383 (Nicolas, I. 193; II. 457).

Roger, Lord Clifford, born 1333, and made proof of his age in 1354 (Nicolas, I. 197; II. 469).

Henry, Lord Percy, 20, and born 20 May, 1364 (Nicolas, I. 199; *Dict. Nat. Biog.,* XLIV. 395).

Henry Percy, earl of Northumberland, 45, and born in 1342 (Nicolas, I. 215; *Dict. Nat. Biog.,* XLIV. 399).

Edmund Langley, duke of York, 44, and born 5 June, 1341 (Nicolas, I. 219; *Dict. Nat. Biog.,* XXXII. 109).

Richard Fitzalan, earl of Arundel, 38, and born 1346 (Nicolas, I. 219; *Dict. Nat. Biog.,* XIX. 98).

[1]) There are (approximately) 20, 24, and 33 persons who are set down as 40, 50, and 60 years of age, respectively, whereas (to take the age of next greatest frequency within these limits) there are only 7 persons who are said to be 54 years old. In this enumeration I have made no distinction between 40, etc., and 40 "et plus", etc. An examination of the examples of discrepancies given above shows that not much dependance is to be placed upon the presence or absence of "et plus" as an indication that the age is given approximately or exactly.

[2]) In about 59 cases out of about 246 the ages of the Scrope witnesses is not stated, all of these omissions occurring among the depositions printed by Nicolas in I. 49—140. In many of these cases the roll omits also to state the number of years the deponent has borne arms, but where the age

witness must have stated his age, with greater or less exactness, but if he did not, the person who recorded the testimony appears either to have ignored the matter of age, or else to have estimated it roughly from the witness's appearance.

The description, "del age de xl ans et plus", therefore, can scarcely be relied upon as indicating anything more precise than that Chaucer was in 1386 between thirty-six and fifty-two years of age, for it is important to observe that ten of the cases of discrepancy noted above occur in the depositions of witnesses examined by Sir John de Derwentwater, who examined Chaucer and all the persons whose testimony is printed by Nicolas in pages 160—218. Upon the most favourable estimate of its value the description cannot be depended upon as giving us any limit more precise than an age between thirty-eight and forty-eight. Now if we had no other evidence for fixing the date of his birth, this would be considerably better than nothing. But we have evidence that enables us to place it within limits considerably more precise than those named above. We know that Chaucer bore arms in 1359 and that he carried letters for the earl of Ulster from Calais to England in October, 1360.[1]) Since he could scarcely have rendered these services if he were less than fifteen in 1359, Chaucer must have been born not later than 1344. A *terminus a quo* for the date of his birth is furnished by the Man of Law's allusion to the *Book of the Duchess*:

In youthe he made of Ceys and Alcion.[2])

---

is stated the other item of information is usually (but not always) given. On the other hand, the ages of the Grosvenor witnesses are always stated (with a decided partiality for round numbers), but the number of years they have borne arms is seldom or never stated.

[1]) *Life-Records,* pp. 154, 265; *Modern Language Notes,* XXVII. 79 ff.

[2]) B 57. Seeing that critical opinion has so strongly favoured the hypothesis that the Man of Law here alludes to an independent treatment of the Ceys and Alcion story, earlier than the *Book of the Duchess*, I ought not perhaps to assume the contrary hypothesis without justifying my position by formal argument. But obviously the present occasion is not a suitable one for presenting such an argument. I must content myself, therefore, with pointing out that, as shown by the relation of this line to the rest of the passage, and also by the phraseology of the line itself, the Man of Law is not speaking of *Ceys and Alcion* (a work bearing that

As the *Book of the Duchess* was written late in 1369 or early in 1370 and the Man of Law's allusion was made in 1390 or later,[1] we can scarcely suppose that Chaucer was older than thirty in the year 1370. If so, he was born not earlier than 1340. These two pieces of evidence, then, enable us to place the year of his birth somewhere between 1340 and 1344. It is now generally recognised that Chaucer's allusions to his old age constitute no real objection to placing his birth between such limits.[2] If, therefore, the argument here presented be accepted, it has been shown that the evidence of the Scrope-Grosvenor roll can be disregarded in estimating the date of Chaucer's birth, for we have other

---

title) but of Ceys and Alcion, two famous lovers whose story Chaucer had once told in verse. He is speaking, not of what *works* Chaucer has written, but of what lovers he has written *about*. The difference of purpose is quite clear if we compare B 46 ff. with the passage, *L. G. W.*, B 417 ff., which does give a list of Chaucer's works. The story of these two lovers as told in the introduction to the *B. D.* is quite sufficient to account for the Man of Law's allusion. Therefore the hypothesis of an earlier and independent treatment of the story is quite gratuitous, for it was proposed to solve a difficulty that does not exist.

[1]) Tatlock, *Development and Chronology of Chaucer's Works,* 172 ff.

[2]) The parrallels given by Skeat, *Oxford Chaucer,* I. xvi, and Lowes, *Publications of the Modern Language Association*, XX. 782 ff., ought to convince anyone, but it may be worth while to add two others. Bokenham says in regard to undertaking literary work:

> But sekyr, I fere to gynne so late,
> Lest men wolde ascryuen it to dotage;
> For wel I know that fer in age
> I am runne & my lyues date
> Aprochith faste & the fers rage
> Of cruel deth — so wyl my fate
> Ineuytable — hath at my gate
> Set hys carte to carye me hens,
> And I ne may ne can, than I hym hate,
> Ageyn hys fors make resistens
> (*Legenden*, ed. Horstmann, St. Anne, ll. 7—16, p. 37).

Yet when he wrote these lines the author was probably between 50 and 52 years of age (Horstmann, pp. V—VII). Caxton says, at the age of about 52, "age creepeth on me daily and feebleth all the body" (Epilogue to Book III of the *Recuyell of the Histories of Troy,* printed in A. W. Pollard, *Fifteenth Century Prose and Verse,* p. 216).

evidence that enables us to fix the date much more precisely than we could do by means of the datum that the poet's age was "forty years and more" in 1386.

II. The Date of Chaucer's Marriage; the Date of his Entrance into the Royal Household.

Koch wrote in 1890, with reference to this matter: "It is not quite impossible that Chaucer may have been married before that year [1374]; but what attractions could the state of wedlock offer to a valet or squire, if we read in king Edward II's Household and Wardrobe Ordinances that those young men had constantly to attend upon his Majesty, and were not allowed to keep their wives at court or following the court?"[1]) The ordinance here referred to is as follows:

> And that none of the kinges meignee, of what condition soever he be, knight or clarke, serjant, esquier, charetter or sompter boy, page or sutor, keepe his wife at the court, nor els-where as a folower of the court; but only such women to be there, which are in chief with the kinge, or such as are intitled in the marshalsy in the Coroners roul, there to be imploied in certaine offices.[2])

But since Philippa Chaucer was one of the queen's *damoiselles* the prohibition does not apply to her and therefore furnishes no objection to the view that Chaucer was married as early as 1366.

Nor was Chaucer the only esquire whose wife was a member of the royal household. Three of his colleagues, according to the list of September 1, 1369, were John Olney, Esmon Rose, and John Belvale.[3]) Of these, the two former were married to ladies who were *damoiselles* at the same time as Philippa Chaucer,[4]) and the latter to a lady who was also

[1]) *Chronology of Chaucer's Writings,* pp. 17 f.

[2]) *Life-Records,* p. 56.

[3]) *Ibid.*, pp. 173, 174. Olney and Belvale are named as esquires to to the queen, and Rose as an esquire to the king, in the household account of December, 1368 [?], *Life-Records*, pp. 164, 165.

[4]) *Ibid.*, p. 163.

in the Queen's service. The fact of their marriage is proved by the documents that follow:

> To John de Olneye, usher of the chamber of Philippa, the late queen of England, and Stephanetta his wife, to whom the lord the king, by his letters patent, lately granted 25 marks yearly, to be received at the Exchequer during the lives of the said John and Stephanetta, for the good services rendered as well by him to the same lord the king, as by her to Philippa, the late queen of England. In money delivered to them, etc.[1])
>
> To John Belevale, and Catherine, his wife, to whom the lord the king, by his letters patent, lately granted 20 marks yearly, to be received at the Exchequer during their lives, for the good service rendered by them as well to the same lord the king as to Philippa, late queen of England. In money delivered to them, etc.[2])

23 March, 1378. The like [*i. e. Inspeximus* and confirmation] in favour of Edmund Rose, yeoman of the late king, retained, of letters patent dated 24 July, 17 Edward III, being a grant to the said Edmund and Agnes Archer, his wife, damsel of queen Philippa, of 40 marks yearly at the Exchequer until otherwise ordered.[3])

The circumstances of these grantees are a perfect parallel with those of Geoffrey and Philippa Chaucer, except in one respect. In these cases the annuities were granted to the husband and wife jointly, whereas Philippa Chaucer received a grant of 10 marks yearly in September, 1366, and Geoffrey Chaucer received another of 20 marks yearly in June, 1367.[4]) From this it *might* be argued that Geoffrey and Philippa were not married as early as 1366. But the facts are equally consistent with a different interpretation. It is quite possible

---

[1]) *Issue Roll of Thomas de Brantingham*, translated by Frederick Devon, p. 40. This roll runs from April, 1370, to April, 1371.

[2]) *Ibid.*, p. 365.

[3]) *Calendar of the Patent Rolls*, 1377—1381, p. 187.

[4]) *Life-Records*, pp. 158, 160.

that Geoffrey Chaucer was not a member of the royal household in September, 1366, when Philippa received her grant of an annuity. In view of the fact that Chaucer's name does not appear in the household account ending 31 January, 1367,[1]) the possibility just stated becomes, I think, a fairly strong probability.

III. Chaucer's Lease of the Mansion over Aldgate.

On 10 May, 1374, the mayor, aldermen, and commonalty of the City of London granted to Chaucer, for life, the premises described as "totam mansionem supra portam de Algate, cum domibus superedificatis et quodam celario subtus eandem portam, in parte australi eiusdem porte, cum suis pertinenciis".[2]) We do not know why this grant was made to Chaucer, for the document from which I have quoted records merely the fact of the grant and the terms on which it was given. It may therefore be useful to call attention to certain leases made, during Chaucer's lifetime, of mansions situated over the other gates of the City. These leases will at least prove that the privilege Chaucer received was not an extraordinary one, and they may also suggest to us the grounds upon which he obtained it.

On 27 October, 1375, a mansion over the gate of Aldersgate, with gardens adjacent, was granted to Ralph Strode, the Common Pleader of the City, to be held by him as long as he remained in office,[3]) and on 15 September, 1378,

---

[1]) *Ibid.*, pp. 158f. Chaucer's name is absent also from the household account of 1361, *ibid.*, p. 155, Mr. Kirk says, in his Forewords to the *Life-Records*, p. xix, that the language of the patent of 20 June, 1367, "implies that Geoffrey had been in the king's service for some years". But in fact we can place no dependence upon the words "pro bono seruicio quod dilectus vallectus noster Galfridus Chaucer nobis impendit et impendet infuturum" as an indication of the length of service rendered by Chaucer previous to the granting of the patent. For when Henry IV grants to Chaucer an annuity of 40 marks, 13 Oct., 1399, the patent (*Life-Records*, p. 327) employs the same language as was used in the patent of 1367 — "seruicio quod dilectus Armiger noster Galfridus Chaucer nobis impendit et impendet" — altho Henry IV was then only in the second week of his reign.

[2]) *Life-Records,* Doc. 80.

[3]) R. R. Sharpe, *Calendar of Letter Books of the City of London,* H. p. 15. A second grant was made to Strode of the mansion over Aldgate, 4 Nov., 1377, for life (*ibid.*, p. 83).

certain tenements over Ludgate were granted, on the same condition, to William Wircestre and Philip Waleworthe, Serjeants of the Chamber.[1] During Northampton's mayoralty (1381—1383) Strode's grant was cancelled, and the mansion over Aldersgate was granted to Wircestre and Waleworthe, who had surrendered their tenements over Ludgate.[2] The term of their lease was the same as before, as long as they should remain in office. The tenements over Ludgate were then granted "at the repeated request of the king" to John Beauchamp, the king's esquire, to be held by him during the pleasure of the mayor, aldermen, and commonalty of the City.[3] But afterwards, when it was ordained that a prison should be established in the houses over Ludgate, John Beauchamp petitioned that he might have the mansion and gardens over Aldersgate, and they were granted to him, Wircestre and Waleworth being allowed to hold the houses over Ludgate until it should be necessary to surrender them for the purpose of the prison.[4]

On 23 May, 1386, the mansion over Aldersgate was granted to John Fekynham, the king's esquire, for life.[5] Some months later, on 4 October, 1386, the Common Council passed a resolution to the effect that thenceforth no grants should be made of the City gates, etc., but that they should remain in the hands of the City.[6] Notwithstanding this resolution, however, the mansion over Aldgate (formerly Chaucer's) was granted for life on the very next day to

---

[1]) *Ibid.*, p. 97.

[2]) *Ibid.*, pp. 83, 208, 245.

[3]) *Ibid.*, p. 208.

[4]) *Ibid.*, p. 208. The date of this entry appears from p. 207 to be 11 Dec., 1382. After the prison over Ludgate had been established, the custody of the tenements, of the gate itself, and of the prisoners therein was granted to Richard Jargevylle (*ibid.*, p. 253), a City Serjeant (*ibid.*, p. 292).

[5]) *Ibid.*, p. 284. The record does not state that he was an esquire of the king, but we find in the *Calendar of the Patent Rolls*, 1385—1389, p. 344, a grant from the king to "John Fekenham, esquire", dated 12 Aug., 1387; also, *ibid.*, 1391—1396, p. 610, a grant to "the king's esquire John Fekkenham, usher of the chamber", dated 26 July, 1395. Numerous other references to him are to be found in the Patent Rolls of Richard's reign.

[6]) *Calendar of Letter Books*, H, p. 290.

Richard Forster, whom we may with considerable probability identify with the Richard Forster who was one of the king's esquires in 1369.[1]) And on 4 December, 1395, the mansion over Aldersgate, then in the occupation of Nicolas Covelee,

---

[1]) *Ibid.*; *Life-Records*, Doc. 192; *ibid.*, p. 174. We meet with the name Richard Forster (or Forester) at three places in the *Life-Records*; a Richard Forster, as stated above, was one of Chaucer's fellow esquires in September, 1369; Richard Forester was appointed, with John Gower, as Chaucer's attorney on 21 May, 1378 (*Life-Records,* Doc. 120); and Richard Forster succeeded Chaucer as tenant of the mansion over Aldgate in 1386. It seems reasonable to assume that the records of 1369 and 1378 refer to the same person, for nothing would be more natural than that Chaucer should select as one of his attorneys a man who had been his associate in the king's household. The identification of the Richard Forster of 1386 with the king's esquire of 1369 is not certain, but I believe that it is correct. We know that Forster was not a City official and we know that a Richard Forster had been a member of the royal household. Therefore, since all the other known grantees are found to be either City officials or members of the household, it is a fair inference that this grantee is identical with the former king's esquire,

It is impossible to *prove* either of these identifications, for there were at least three men of that name living in London during Chaucer's lifetime. (1) Richard Forster, a woolmonger, son and heir of Nicholas atte Chambre, called Forster, died before 13 Feb., 1382, leaving a widow named Emma, who afterwards married John Munstede, a draper; Elizabeth Forster, his daughter, also married a draper, John Bramstone (*Letter Books,* H, pp. 185 f.; Hardy and Page, *Calendar to the Feet of Fines, London and Middlesex*, I, pp. 170 f.). (2) Richard Forster married, *c.* 1393, Idonia, daughter of William Knyghtcote, who died before 27 July, 1387, leaving to Idonia and her two sisters the sum of £ 1471 7 *s.* 1 *d.*, of which sum it appears that Idonia and her husband received £ 500 (*Letter Books*, H, pp. 316, 323, 401 f.). (3) Richard Forster, of Haldenham, and Agnes his wife are recorded in a fine of 9 Henry IV as parties to the transfer of two messuages in Idelstre (Hardy and Page, I, p. 175). There are numerous other references to Richard Forster of London in the Patent Rolls, Letter Books, Feet of Fines, and other documents, but they are not of much value for biographical purposes because it is impossible to determine which individual is referred to, except, of course, that records later than 13 Feb., 1382, must relate either to (2) or (3). It is fairly certain, however, that it was (2) who received the grant of the mansion over Aldgate in 1386, for the first clear mention of (3) occurs more than twenty years later.

It is only fair to say, in conclusion, that Chaucer is quite likely to have been acquainted with Richard Forster, woolmonger, as well as with Richard Forster, esquire, and that it may have been the former whom he appointed as his attorney. It seems more likely, however, that it was the latter.

Serjeant of the Chamber, was granted, together with a pension of 100 *s.* a year, to John Blytone, late the mayor's esquire.[1])

The facts set forth in the preceding paragraphs throw some light on Chaucer's grant. Most of the grantees — Ralph Strode, William Wircestre, Philip Waleworth, Nicolas Covelee, and John Blytone — were officials of the City. The others — John Beauchamp, John Fekynham, and Richard Forster — were all (if I may assume the correctness of Forster's identification) esquires of the king. Since Chaucer was never a City official,[2]) and cannot have obtained the grant on that ground, it seems reasonable to infer that he owed his mansion over Aldgate to the fact that he was one of the king's esquires.

IV. The Cecilia Chaumpaigne Episode.

It was suggested some years ago, in a communication made by Mr. Floyd to Dr. Furnivall, that Cecilia Chaumpaigne belonged to the Pembrokeshire family of that name.[3]) Walter Rye, on the other hand, suggested that she belonged to the Suffolk Chaumpaignes.[4]) It is quite certain, however, that her father was a resident neither of Pembroke nor Suffolk, but was a London baker. This is proved by the data contained in his will, the abstract of which I quote below:

> Chaumpeneys (William), baker. — To be buried in the church of S. Thomas the Apostle. Bequests to the churches and ministers of S. Mary de Fanchirche and S. Thomas aforesaid; to various religious orders, the Hospital of S. Mary without Bysshopesgate, and the work of S. Paul's Church. Provision made for chantries in the said church of S. Thomas for the good of his soul, *and the souls of Agnes and Alice his wives,* and others out of the issues and profits of a certain

---

[1]) *Letter Books,* H, p. 433.

[2]) In his position of controller of the custom and subsidy in the port of London, Chaucer was an officer of the Crown, not of the City. Besides, he did not receive that office until 8 June, nearly a month after he received the grant of the mansion over Aldgate.

[3]) *Trial-Forewords,* p. 138.

[4]) *Athenaeum,* 29 January, 1881, p. 166.

> tenement in the parish of S. Thomas, which tenement so charged he leaves to John atte Welde and Isabella, wife of the same, his daughter, in tail; remainder to the rector of the said parish church and his successors forever. To Robert Chaumpeneys and to the aforesaid Isabella, as well as to John his son *and Agnes, Idonea, Marion, and Cecilia his daughters,* and to Juliana, daughter of John Chaumpeneys his son, and others, he leaves sums of money and household goods. To Sir William, the rector of the aforesaid church of S. Thomas, the residue of all his movable goods and chattels for pious and charitable uses. Dated London, Friday next after the Feast of Nativity of S. John Baptist [24 June], A. D. 1360.[1])

Cecilia Chaumpaigne describes herself on 1 May, 1380, as "filiam quondam Willelmi Chaumpaigne et Agnetis vxoris eius",[2]) so that the identification is unquestionable.

V. Chaucer's Controllership.

The patent of 8 June, 1374, appointing Chaucer controller of the custom and subsidy of wools, etc., is so explicit that there is no doubt as to the office it conferred. But the patent of 8 May, 1382, granting him the "officium Contrarotulatoris parue Custume nostre in Portu Londonie, habendum et excercendum per se vel sufficientem deputatum suum",[3]) is somewhat ambiguous, for there were two taxes, quite distinct from each other, that were called "parva custuma". There

---

[1]) R. R. Sharpe, *Calendar of Wills, Court of Hustings, London*, Pt. II, pp. 13 f. Italics mine. The will was proved on the Monday after the Feast of St. Valentine, 1361. Rye, *l. c.*, and Kirk, *Life-Records,* p. 227, mention records relating to Robert Chaumpaigne. Kirk also says, *ibid.*, p. xxx, "In 1379, Robert Chaumpayn, saddler, son of William Chaumpayn, formerly citizen and saddler of London, evidently a brother of Cecily, failed to pay 52 *l.* due on a recognisance to Robert Boxford", etc.

[2]) *Life-Records*, p. 225. If, as would appear to be the case, Agnes, Cecilia's mother, was William Chaumpaigne's first wife, Cecilia must have been at least twenty-two years of age in May, 1380, allowing an interval of not less than two years between the death of his first wife and his marriage to his second.

[3]) *Life Records,* Doc. 155.

was (1) the "parva custuma" or "nova custuma", originally prescribed by the Carta Mercatoria in 1303, which levied specific duties on certain kinds of merchandise and a duty of 3 *d.* in the pound on all other goods;[1] and (2) a subsidy, granted periodically by Parliament, which levied a duty of 2 *s.* on each tun of wine imported and a duty of 6 *d.* in the pound on all other goods exported or imported.[2] The term "parva custuma" was applied to both of these taxes.[3] Chaucer's appointment was to the office concerned with the first of these taxes, the "nova custuma". This is proved by the following patent, dated 12 January, 1384:

> Appointment, during pleasure, as from St. Andrew's last, of John Balsham of London as controller of the subsidy of 2 *s.* a tun of wine and 6 *d.* a pound of other merchandise, exported and imported, as granted by the Commons in Parliament, in the port of London ...[4]

[1]) Atton and Holland, *The King's Customs,* L. 1908; pp. 13—15; W. Cunningham, *The Growth of English Industry and Commerce during the Early and Middle Ages,* Camb., 1905, p. 277; for the statute of Nova Custuma see *Munimenta Gildhallae Londoniensis,* Vol. II, Pt. 1, *Liber Custumarum,* pp. 205 ff.

[2]) Atton and Holland, pp. 23–25. The rate of the subsidy varied; that named above was the subsidy for 1382 (*Rotuli Parliamentorum,* III. 124, but in 1390 the rate was 3 *s.* a tun of wine and 12 *d.* a pound of other merchandise (*ibid.,* III. 279). This duty was also called Tunnage and Poundage.

[3]) For the application of the term to the "nova custuma" see *Life-Records,* Doc. 82, "officia tam .... quam Contrarotulatoris parue Custume vinorum, ac trium denariorum de libra", etc. For its application to Tunnage and Poundage see the following patent:

> Rex omnibus ad quos etc. salutem. Sciatis quod commisimus dilecto nobis Ricardo Laton' officium contrarotulatoris tam custumarum et subsidii lanarum coriorum et pellium lanutarum quam parue custume et subsidii trium solidorum de quolibet dolio vini et duodecim denariorum de libra nobis in parliamento nostro anno regni nostri quartodecimo tento concessorum in portu ville de Melcombe ....
>
> (22 October 1392, Patent Roll, 16 Richard II, pt. 2, mem. 26.)

The patent, dated 23 May, 1399, appointing Thomas Olyvere to these same offices in the ports of Colchester and Maldon is substantially identical in its language with Laton's; it is contained in Patent Roll, 22 Richard II, pt. 3, mem. 12. It may be that "parva custuma" alone always meant the "nova custuma", the words "et subsidium" being added when the other duty was meant.

[4]) *Calendar of the Patent Rolls,* 1381—1385, p. 363.

For, since we know that Chaucer remained continuously in exercise of his office from the date of his appointment until he was superseded, 14 December, 1386, this appointment of John Balsham must relate to an office different from that held by Chaucer.[1])

It is of some interest to ascertain who were Chaucer's predecessors and successors in his two controllerships. I find that the following appointments were made during Richard II's reign to the controllership of the petty custom [*i. e.* the "nova custuma"] in the port of London:

22 June, 1377	John Oxwyk.[2])
28 October, 1380	Stephen Brunne.[3])
20 April, 1381	John atte Hide.[4])
20 April, 8 May, 1382	Geoffrey Chaucer.
14 December, 1386	Henry Gisors.[5])
2 September, 1388	Robert Kesteven.[6])
18 January, 1389	Henry Gisors.[7])
9 December, 1389	Hugh Martyn.[8])
24 June, 1392	Robert Wolmersty.[9])

[1]) *Life-Records*, Docc. 155, 159, 160, 162, 167, 171, 182, 191, 198, 200.

[2]) *Calendar of the Patent Rolls*, 1377—1381, p. 5; as his patent is dated the first day of Richard's reign it is likely to have been a reappointment. Oxwyk was controller of the subsidy of 6 *d.* in the pound as well as the petty custom proper. He appears to haye been a citizen of London, by trade an apothecary (*ibid.*, 1388—1392, p. 65; 1391—1396, p. 267).

[3]) *Ibid.*, 1377—1381, p. 552.

[4]) *Ibid.*, p. 615. John Hyde, clerk, and John Hyde, chaplain, are mentioned in the Patent Rolls, 22 May, 1386, and 25 March, 1390 (*ibid.*, 1385—1389, p. 149; 1388—1392, p. 237).

[5]) *Ibid.*, 1385—1389, p. 248.

[6]) *Ibid.*, p. 502. Robert Kesteven received letters of protection, 31 May 1389, as going on the king's service to the castle of Berwick upon Tweed, to stay there in the company of the earl of Northumberland, warden of the same (*ibid.*, 1388—1392, p. 166).

[7]) *Ibid.*, 1388—1392, p. 3.

[8]) *Ibid.*, p. 163. Hugh Martyn, king's servitor, received on 30 May, 1382, a grant of all the lands, etc., held in King's Walden by John Wylkyn, who had been convicted of felony and treason (*ibid.*, 1381—1385, p. 125; cf. *ibid.*, p. 258).

[9]) *Ibid.*, 1391—1396, p. 97. He was reappointed 1 April, 1393 (*ibid.*, p. 245). Robert Wolmersty, king's servant, received on 1 June, 1389, a grant of the free chapel of Kellam, co. Cardigan; and was appointed escheator in the same county, 17 April, 1391 (*ibid.*, 1388—1392, pp. 47, 398).

13 July, 1396	John Stranton.[1]
17 February, 1397	Thomas Stranston.[2]

And the following appointments to the controllership of the custom and subsidy of wools, etc., in the same port:

22 June, 1377	Geoffrey Chaucer (reappointed).
4 December, 1386	Adam Yerdele.[3]
2 July, 1387	John de Hermesthorpe.[4]
30 November, 1390	John Hermesthorpe.[5]
8 December, 1391	Roger Barry.[6]
20 July, 1392	William Preston.[7]
31 July, 1396	Robert Wolmersty.[8]
17 February, 1397	William Preston.[9]

---

[1]) *Ibid.,* 1396—1399, p. 20. But the patent bears the notation, "Vacated because nothing was done herein", so that it would appear that Stranton did not actually serve.

[2]) *Ibid.,* p. 79.

[3]) *Ibid.,* 1385—1389, p. 241.

[4]) *Ibid.,* p. 330. He is entitled in the patent "the king's clerk". Many other notices of him are to be found in the Patent Rolls.

[5]) *Ibid.,* 1388—1392, p. 356.

[6]) *Ibid.,* 1391—1396, p. 7.

[7]) *Ibid.,* p. 126. A William Preston, chaplain and parson of Henton Bluet, diocese of Bath and Wells, received from the king, 18 October, 1385, and 26 May, 1388, the vicarages of Wollavynton and Lapley (*ibid.,* 1385—1389, pp. 35, 451).

[8]) *Ibid.,* 1396—1399, p. 20. It would appear that Wolmersty did not actually receive the office, for the patent has the notation, "Vacated because nothing was done herein".

[9]) *Ibid.,* p. 79. Preston was reappointed at the beginning of Henry IV's reign (*ibid.,* 1399—1401, pp. 2, 7), 12 October, 1399, and appears to have retained his office until 24 November, 1400, when Thomas Straweston was appointed (*ibid.,* p. 383). Straweston is no doubt identical with Thomas Strowston, appointed controller of the petty custom on 10 October, 1399 (*ibid.,* p. 11), and I believe that Thomas Stranston, appointed 17 February, 1397, as above, is the same person. The patents for these offices seldom or never name the person who is succeeded by the appointee, so that only a very long and laborious search would ensure one's finding all the appointments to a given office. I have collected all the material to which the excellent indexes of the calendars give a clue, and I believe the lists to be substantially complete. The patent of Hugh Martyn (*ibid.,* 1388—1392, p. 334) grants to him, after he has been serving as controller of the petty custom for a year and a quarter without receiving any wages therefor, the usual wages "as received by William Leek, late controller", but I find

A mere inspection of the dates and names here listed suffices to show that Chaucer's tenure of the controllership of the custom and subsidy greatly exceeded that of the other controllers during Richard's reign, and that his tenure of the controllership of the petty custom was exceeded only by that of Robert Wolmersty, who (if we ignore the appointment of John Stranton, which did not take effect) served a few days longer than Chaucer. We see also that Chaucer was the only controller who held the two offices simultaneously. These facts, and especially his long tenure of office, are good evidence (if any more be needed) of Chaucer's business ability.

An examination of the patents for these appointments (or rather of the abstracts contained in the calendars) shows further that Chaucer was the only controller of the petty custom in the port of London during Richard's reign whose patent provided that he might exercise the office either personally or by deputy.[1] Moreover, Chaucer's successors in the controllership of the custom and subsidy were all required by their patents to exercise the office in person, and I can find but one case in which one of his successors received, subsequent to appointment, such permission to appoint a deputy as Chaucer received in 1385.[2] This is as follows:

3 July, 1387 Grant, by advice of the Council, to John de Harmesthorp, controller of the custom and subsidy of wools,

---

no record of Leek's appointment during Richard's reign. I suspect that he was appointed in the previous reign, but I am unable to verify this surmise, for the Patent Rolls for the later years of Edward III's reign have not yet been calendared.

[1]) All of the controllers except Henry Gisors and Robert Kesteven are expressly required to exercise the office in person. The patents of these two appointees, as I have ascertained, are substantially identical with Document 153 of the *Life-Records*, Chaucer's patent of 20 April, 1382, which neither permits nor forbids the exercise of the office by deputy.

[2]) *Life-Records*, Doc. 177. In the *Athenaeum* of 28 January, 1888, p. 116, W. D. Selby says in regard to Chaucer's petition for leave to appoint a deputy at the Wool Quay:

> The date of this petition is readily fixed, for among the documents discovered of late years was one in which the deputy here applied for is actually named. The date is 1385, and Richard Baret was, I believe, the man who became Chaucer's "sufficient deputy ..."

The *Life-Records* do not contain the document here referred to and I should be very glad to obtain information in regard to it.

> hides and wool-fells in the port of London, that as he is one of the chamberlains of the Exchequer, he may execute the office of controller aforesaid by deputy and remain chamberlain, notwithstanding statutes to the contrary, provided that he be present at the former as often as he can attend.
>
> By C.[1])

Chaucer's privilege of appointing a deputy seems, indeed, to have been a very unusual one, contrary to the settled practice of administering these controllerships, not merely in London but in the other ports as well,[2]) and the terms of the grant to Hermesthorpe show this very clearly. Moreover, the care that is taken to state the reasons that existed for granting the privilege to Hermesthorpe contrasts strongly with the absence of such statement in Chaucer's grant. One suspects that the latter would have been more specific had the reasons for granting the privilege been of a similar kind in the two cases.

VI. Chaucer's Surrender of his Annuities.

The king's patent of 1 May, 1388, after reciting the terms of Chaucer's two annuities of 20 marks each, concludes with:

> Nos, ad supplicacionem prefati Galfridi, et pro eo quod ipse dictas literas nostras nobis in Cancellaria nostra restituit cancellandas, de gracia nostra speciali, et pro bono seruicio quod Johannes Scalby nobis impendet in futurum, concessimus eidem Johanni dictas quadraginta marcas percipiendas singulis annis ad Scaccarium nostrum ....., ad totam vitam ipsius Johannis, vel quousque pro statu suo aliter duxerimus ordinandum.[3])

Most of the scholars who have discussed this incident in Chaucer's life — Morris, Fleay, Hales, Ward, Ten Brink,

---

[1]) *Calendar of the Patent Rolls,* 1385—1389, p. 329.

[2]) I have examined, by means of the calendars, about 75 patents for these controllerships in London and other ports during the reign of Richard II but have found none except Chaucer's that expressly permits the appointment of a deputy.

[3]) *Life-Records,* Doc. 205.

Pollard, Skeat — have been of opinion that Chaucer *sold* his annuities, that is, assigned them to Scalby and received a lump sum in return.[1]) But Nicolas and Kirk, whose knowledge of the public records was probably superior to that of any other persons who have written considerably on Chaucer, expressed a good deal of uncertainty in regard to this matter. Nicolas said:

> This proceeding has been considered as a proof that Chaucer, being much distressed, had sold his pensions to Scalby; and altho such an inference is probable, its correctness is by no means certain.[2])

Kirk wrote:

> It may be asserted, without fear of contradiction, that it was a most unusual thing for any man to surrender a pension, and for the king to grant it to some one else. Lands and tenements, or offices, were frequently surrendered in this way, but not pensions. It is hard to tell whether Chaucer sold his interest to Scalby, or whether it was intended that Scalby should act as a trustee. The former would be an almost unheard-of proceeding, while the latter could hardly have been the case, as the new grant was made to Scalby for the term of his own life, and he was to receive payment at the Exchequer.[3])

Mr. Kirk's opinion upon questions relating to the records is always to be received with the greatest respect, but in this case, as I shall try to show, he appears to be in error.

The surrender of an annuity, with a request that it be granted to another person, was by no means an extraordinary occurrence. I have found in the Patent Rolls of Richard II's reign twenty-five cases analogous to the transfer of Chaucer's annuities to John Scalby, and I believe that an examination

[1]) Morris, *Prologue.* etc., p. xiii; Fleay, *Guide to Chaucer and Spenser,* p. 14; Hales, *Dict. Nat. Biog.*, X. 164; Ward, *Chaucer,* p. 105; Ten Brink, *History of English Literature*, II. 120; Pollard, *Primer*, p. 17; Skeat, *Oxford Chaucer*, I. xxxix. My collection of opinions is obviously not exhaustive.

[2]) *Aldine Chaucer,* L. 1893, I. 34.

[3]) *Life-Records,* p. xxxvi.

of some of them will enable us to understand more clearly the nature of that transaction. Typical examples are these:

11 March, 1387. The like [viz., *Inspeximus* and confirmation], in favour of Roger Belet and Agnes his wife, of letters patent, dated 1 December, 23 Edward III, being a grant to them of 10 *l.* yearly at the Exchequer.

By the Great Council.

Vacated by surrender and cancelled, because the king with the assent of the said Agnes, who survived the said Roger, granted that sum to John Cokayn, for life, 6 April, 6 Richard II. [1])

23 March, 1378. The like [viz., *Inspeximus* and confirmation], in favour of William Pusy, one of the yeomen of the late king's household, of letters patent dated 15 July, 50 Edward III, being a like grant to him of 100 *s.* yearly at the Exchequer. By the Great Council.

Vacated by surrender and cancelled, because the king, with his consent, granted the said amount to John Cokayn, 10 April, 6 Richard II. [2])

The grant to John Cokayn is as follows:

6 April, 1383. Grant, for life, to John Cokayn, "l'uncle", of 15 *l.* yearly at the Exchequer at the supplication [3]) of Agnes, late the wife of Roger Belet, and William Pusy, to whom 10 *l.* and 100 *s.* yearly respectively were granted by letters patent dated 1 December, 23 Edward III, and 15 July, 50 Edward III, and confirmed by letters patent of the present king, surrendered. By p. s. [4])

11 March, 1378. *Inspeximus* and confirmation, in favour of Thomas de Laleham, of letters patent, dated 20 January, 32 Edward III, being a grant to him, for life, of 2 *d.* daily out of the farm of Kyngeston-upon-Thames.

By the Great Council.

---

[1]) *Calendar of the Patent Rolls,* 1377—1381, p. 148.

[2]) *Ibid.,* p. 187.

[3]) The phrases "at the supplication of" and "with the assent of" appear to be interchangeable. Cf. the notation on Roger Belet's patent above.

[4]) *Ibid.,* 1381—1385, p. 265.

Vacated by surrender and cancelled, because the king at his request granted the said sum to John Stapenhull, one of the yeomen of the king's kitchen, 8 March, 16 Richard II.[1])

The grant to John Stapenhull is as follows:

8 March, 1393. Grant, for life, at the supplication of Thomas de Laleham and on his surrender of the like grant, to John Stapenhull, one of the yeomen of the kitchen, of 2 *d.* a day from the farm of Kyngeston upon Thames. By p. s.[2])

In a number of cases the records prove that the surrender and transfer operated to the advantage of the original grantee. Nicholas Rynenettes of Polayn received, 19 May, 1390, for life or until further order, a grant of 20 *l.* a year from the issues of the City of London and county of Middlesex; upon his surrender of his letters patent the king granted him that sum for the life of Anne, his wife, 16 June, 1395.[3]) Similarly, Perrine Whetteneye, one of the queen's ladies, surrendered her grant of 10 *l.* a year, upon which it was granted again to herself and her husband, Thomas Clanevowe, esquire of the king, in survivorship, 2 October, 1392.[4]) In these two cases the original grantee was enabled to provide in this way for a surviving wife or husband; in other cases he was enabled, by the surrender and transfer of his annuity, to provide for a son. Master John Godericke, King Edward's cook, had letters patent for a grant of 20 *l.* yearly at the Exchequer; these were surrendered and cancelled because at his supplication King Richard granted these 20 *l.* to William, his son, for life, 3 April, 1391.[5]) Likewise, John de Burlegh, knight, surrendered his letters patent for 100 marks a year, and at his request that sum was granted to his son, John de Burlegh, for life, 25 October, 1378.[6])

---

[1]) *Ibid.*, 1377—1381, p. 150.

[2]) *Ibid.*, 1391—1396, p. 258.

[3]) *Ibid.*, 1388—1392, p. 250.

[4]) *Ibid.*, 1388—1392, p. 250; 1391—1396, p. 185.

[5]) *Ibid.*, 1377—1381, p. 212; 1388—1392, p. 394.

[6]) *Ibid.*, 1377—1381, p. 281.

Moreover, the very language of some of these patents proves that the transfer was made in consequence of an arrangement of some kind between the original and the later grantee. For example:

18 July, 1383. Grant, for life, to John de Notyngham, one of the clerks of the Treasury, of 10 marks yearly from the assize of bread and ale in Cambridge at the hands of the chancellor of the University, in lieu of an annuity of that amount at the Exchequer, granted to Thomas Prest, for life, ... *which annuity the said Thomas demised to the said John.*

By p. s.[1])

7 June, 1386. Grant, for life, to John Derby, late poulterer of the household of the king's mother, of the 2 *d.* daily payable by the receiver of the honor of Walyngford, under letters patent of the king's father confirmed by the king, to William atte Halle, *who has granted all his estate therein to the said John,* and surrendered in Chancery the said letters patent and confirmation.

By p. s.[2])

17 July, 1383. Grant, for life, to Roger Cokerell, yeoman of the king's chapel within his household, of 3 *d.* daily from the issues of the king's manor of Chilterne Langele, on condition that he keep the park there, John Parker, under-parker there, to whom that sum was granted .... *having agreed to demise it to him.*

By p. s.[3])

6 Aug., 1383. Grant, for life, to Robert Spicer of 10 marks yearly at the Exchequer in lieu of a similar grant to him of 5 marks by letters patent dated 11 November, 50 Edward III, confirmed by letters patent of the king, surrendered; William de Rokyngham, groom of the late king's household, *having granted to him his*

---

[1]) *Ibid.*, 1381—1385, p. 317; cf. 1377—1381, p. 154. Italics mine.

[2]) *Ibid.*, 1385—1389, p. 163; cf. 1377—1381, p. 202. Italics mine.

[3]) *Ibid.*, 1381—1385, p. 318; cf. 1377—1381, p. 275. Italics mine.

interest in a like grant to him of 5 marks at the same date, also now surrendered. By p. s.[1])

There was nothing irregular about these transfers; if there had been, more pains would have been taken to conceal the nature of the transaction. They were often made with the assent of the Council, and the following patent is a formal licence for such a transfer:

6 June, 1391. Licence for the lady de Mohun to demise to Thomas de Percy the 100 *l.* a year which she receives for her life from the sheriffs of London under letters patent of the king now surrendered, and grant thereof to the said Thomas for his life. By p. s.[2])

The documents that have been quoted above prove beyond all reasonable doubt that Chaucer assigned his annuity to John Scalby in accordance with a common practice of the time, and it is unnecessary to quote more examples.[3]) But while I agree with the critics cited above in believing that Chaucer sold his annuity to Scalby, I am not able to assent to their theory that poverty obliged him to make the transfer.[4]) Poverty, of course, is not the only motive a man may have for capitalising a portion of his income, and such evidence

---

[1]) *Ibid.*, 1381—1385, pp. 304, 308. Cf. 1377—1381, p. 175, which seems to say that it was Rokyngham who eventually got both annuities. Italics mine.

[2]) *Ibid.*, 1388—1392, p. 429; cf. *ibid.*, pp. 157, 158.

[3]) The other cases I have noticed are to be found in the *Calendar of the Patent Rolls*, 1377—1381, p. 152, 1381—1385, p. 131; 1377—1381, p. 165, *ibid.*, p. 404; 1377—1381, p. 179, 1381—1385, p. 398; 1377—1381, p. 187, 1391—1396, p. 368; 1377—1381, p. 196, 1381—1385, p. 403; 1377—1381, p. 220, 1381—1385, p. 125; 1377—1381, p. 248, 1388—1392, p. 398; 1377—1381, pp. 497, 498, 1385—1389, p. 157; 1381—1385, pp. 455, 456, 1388—1392, p. 505; 1381—1385, p. 548, 1388—1392, p. 385; 1388—1392, p. 358, 1396—1399, p. 73; 1388—1392, p. 402, 1391—1396, p. 574; 1377—1381, p. 162, 1381—1385, p. 377.

[4]) All of the writers cited above on p. 20 assign poverty as the cause, except Fleay; Ward says that the language of the patent implies that Chaucer had raised money on his annuities and could pay it only by making over the annuities themselves. Kirk also (*Life-Records*, p. xxxvi) says that "Chaucer must have been in very low circumstances at this period". This view is scarcely consistent with his other opinion, cited below on p. 25.

as we have is against the theory that Chaucer was in need in May, 1388. We know that he was in very good circumstances in April, 1391, for at that time he lent to the king's works the large sum of £ 66 13 *s.* 4 *d.*,[1]) a sum greater than the whole of his accrued salary as clerk of the works, from the date of his appointment to the date of the loan. This fact establishes a presumption against the theory that Chaucer suffered financial distress in May, 1388.[2])

VII. Geoffrey Chaucer, Clerk of the King's Works.

The following persons were appointed during Richard II's reign to the office of clerk of the king's works:

John Blake,	14 April, 1378.[3])
Arnald Brocas,	3 May, 1381.[4])
Roger Elmham,	6 January, 1388.[5])
Geoffrey Chaucer,	12 July, 1389.[6])
John Gedney,	17 June, 1391.[7])
John Bernard,	16 December, 1396.[8])
William Bulcote,	21 September, 1397.[9])

This list shows that Chaucer's tenure of the office, altho short, was not extraordinarily so. It therefore gives us no clue to the cause of Chaucer's supersession.

What makes the list worth giving at all is the fact that we find upon identifying the other appointees that all of them were clerks of the king, and that Chaucer was the only

---

[1]) *Life-Records,* Docc. 230, 249.

[2]) Kirk's view, that down to the beginning of 1398 there is no good reason for supposing that Chaucer was in pecuniary difficulties (*Life-Records,* p. xlvii) is certainly sound. That the poet was not badly off in 1394 may be inferred from the fact that he had at that time, according to the testimony of the God of Love, a library of sixty books, which was a very considerable collection for a mediaeval scholar (Prologue to *L. G. W.,* A 273 f.).

[3]) *Calendar of the Patent Rolls,* 1377—1381, p. 197.

[4]) *Ibid.,* 1381—1385, p. 6.

[5]) *Ibid.,* 1385—1389, p. 379.

[6]) *Life-Records,* Doc. 209.

[7]) *Ibid,* Doc. 236. I find no patent for his appointment in the *Calendar.*

[8]) *Calendar of the Patent Rolls,* 1396—1399, p. 48.

[9]) *Ibid.,* p. 206.

layman who held the office during Richard's reign.[1]) Whatever may be the significance of this fact, it is at any rate of considerable interest, even if that interest be only a curious one.[2])

---

[1]) Blake, Brocas, and Bernard are entitled "king's clerks" in the patents appointing them to the office. Roger de Elmham is called "king's clerk" in a commission dated 8 August, 1386 (*ibid.*, 1385—1389, p. 259). John Gedney is also entitled "king's clerk", as well as constable of Bordeaux [castle], which office he had held for some time previous to 12 August, 1387, for on that day he was reappointed to the constableship (*ibid.*, 1388—1392, p. 127; 1385—1389, p. 350). William Bulcote is entitled, in the patent appointing him to the office, "Master William Bulcote", and on 13 May, 1394, "Master William Bulcote" was presented to the church of Withirley in the diocese of Lincoln (*ibid.*, 1391—1396, p. 415). The Patent Rolls contain a considerable number of entries relating to these men, chiefly presentations to benefices. It is possible that other persons may have held the office during this period, but I have been unable to discover them. John Pynson is called clerk of the king's works, 26 May, 1378 (*ibid.*, 1377—1381, p. 223), but this appears to be an error, for Pynson was appointed purveyor on 10 April, 1378, and there are numerous references to Blake as clerk of the works up to 1381 (*ibid.*, p. 210 and index). Likewise, John Godmeston, who is frequently mentioned in the Patent Rolls as clerk of the works within the great hall within the palace of Westminster, held an office quite distinct from Chaucer's, being charged solely with repairs to the hall (*ibid.*, 1391—1396, p. 348; 1396—1399, p. 19).

[2]) Ten Brink says in regard to this appointment that Chaucer "was allowed to do by proxy what he did not feel inclined to do himself" (*History of English Literature*, II. 125), and Skeat says, "he was permitted to execute his duties by deputy" (*Oxford Chaucer*, I. xl). If this implies, as it seems to do, that Chaucer's privilege of appointing deputies as clerk of the works was similar to the privilege he had enjoyed in this respect as controller of the petty custom, it is misleading, for the deputies of the clerk of the works were subordinates without whom it would have been impossible to carry on the business of the office, not substitutes on whom Chaucer could unload his own duties. This fact becomes evident when we examine with attention the documents that relate to Chaucer's business as clerk of the works, and when we note also that his predecessors and successors regularly made use of deputies (see indexes to the *Calendar of the Patent Rolls*, 1377—1401).

UNIVERSITY OF WISCONSIN. SAMUEL MOORE.

QUESTIONS OF STRESS AND PAUSE IN MODERN ENGLISH.

I.

That.

According to Sweet, *N. E. G.* 1913, the conjunction *that* has only weak stress [ðət]. So also the relative pronoun [ðət].

It is further stated, ib. 2127—28, that the relative pronoun *that* is never used when there is anything like a pause between the relative clause and the principal clause. As it is always pronounced with a weak vowel [ðət], it cannot take stress, and hence cannot be followed by a pause. Thus we could not substitute it for *who* in *he is a man who, if* ...

This rule has partly been contested by Fijn van Draat, *Engl. Stud.* 33, pp. 244 ff., in an article headed 'The Relative *that* with Break-Stress'. Though disagreeing with Sweet I cannot, on the other hand, subscribe to Mr. van Draat's opinion. Before I enter upon a discussion of the relative pronoun, it will however be convenient to deal with the conjunction first.[1])

Like any word in the Dictionary the conjunction *that* receives full stress [ðæt] when pronounced isolated. Similarly in a sentence where every word is considered as detached, for instance in dictation.

I presume that Sweet does not refer to this case.

But it is impossible to draw distinct lines between the various shades of slow, deliberate speech. If I want to

---

[1]) The quotations from modern English novels refer to the popular editions.

emphasize a statement very strongly, I may do so by accenting all the words of the sentence, even those which in ordinary circumstances have only weak stress. The pronunciation [ðæt] also belongs to declamation, and is often used in reading in public. Phonetic transcriptions vary a good deal on this point. Sweet and Miss Soames prefer [ðət] even in poetry, while Daniel Jones goes very far in the use of [ðæt]. It should however be observed that just as there are different degrees of stress, there are also different degrees of distinctness in the pronunciation of the vowel, *that* ranging from [ðæt] to [ðət]. For our purposes it is sufficient to indicate the two extremes.

The pronunciation varies when the speaker stammers or hesitates how to continue his sentence: *I think ... that ... that.*

In ordinary speech *that* is proclitic and receives only weak stress [ðət]. If *that* is separated from the verb to which it belongs, there must be a pause before the conjunction: *the whole world really knows, though it dare not say so, | that* [ðət] *you are right to follow your instinct* (B. Shaw). A pause is frequently occasioned by sentence-rhythm: *I have come to the 'conclusion | that he is an innocent man; the result 'was | that the carriage broke down.* The interval serves to keep the two elements of the sentence in equilibrium and to bring out the contents of the subordinate clause more distinctly. Preceded by a falling tone it may even convert a dependent clause into an independent sentence. Living speech thus somehow retains the freedom of introducing *Oratio Recta* by means of *that.*[1])

A parenthetic clause or group of words is frequently inserted after *that*:

> Mr. Burchell ... walked along, observing with a smile, *that, as* we were ill-mounted, he would be too generous to attempt leaving us behind, Vic. Wak. p. 18 (Dobson's ed); But what surprised me most *was, that though* he was a money-borrower, he defended his opinions with as much obstinacy as if he had been my patron, ib. p. 18; She had been heard to say *that, while* she lived, her children should be fully fed, G. Meredith, R. Fleming, p. 8; Then

[1]) Cf. still in the Authorized Version Luke 7, 16: They glorified God, saying, *That* a great prophet is risen up among us; and *That* God hath visited his people. (The Revised Version has discarded *That.*)

> it was *that, for* the first time, I told him something of his own story, R. Haggard, She, p. 15; He considers *that if* your father had read my book, he wouldnt have appointed me, B. Shaw, Man and Sup., p. 15.

Authors or compositors usually put a comma at the beginning and end of the inserted group of words. The second comma is right, the first is in most cases misleading, for in ordinary speech there is seldom any pause after *that.* In the two examples from the Vicar of Wakefield the comma before *that* is correct according to sense as well as to sentence-rhythm. The introductory word is felt to belong to the clause it introduces. The break is made before *that,* and the preceding word consequently receives strong stress: *a 'smile | that.*

For a further discussion of *that* I choose a passage from Phonetic Transcriptions of English Prose, by Daniel Jones, p. 10 (Pronunciation used in careful conversation or reading aloud in private):

> From hence it *is that where* [iz, ðət wɛə] the chances for equal degrees of suffering or enjoyment are in any sort equal, the idea of the suffering must always be prevalent. And, indeed, the ideas of pain, and above all of death, are so very affecting *that, whilst* [ə'fektiŋ ðət, 'wailst] we remain in the presence of whatever is supposed to have the power of inflicting either, [,] is is impossible to be perfectly free from terror. Again, we know by *experience that for* [iks'piəriəns ðæt, fə] the enjoyment of pleasure [,] no great efforts of power are at all necessary. (Burke.)

This passage shows three different forms. The first [iz, ðət wɛə] [1]) is by far the commonest. [2]) One might particularly expect to hear [ðæt, wɛə] in the language of the law-courts, but a careful observation has convinced me that this is not the usual pronunciation, though of course it may he heard frequently enough. And if a speaker hesitates, he frequently stops, not after *that,* but after the following conjunction: *I think | that if | ... you rightly consider the circumstances |*

---

[1]) I should prefer ['iz].

[2]) Cf. also Miss Soames, Introduction to the Study of Phonetics, New Ed. p. 30: you will admit, doubtless, *that* [ðət] according to the sincerity of our desire, etc. Daniel Jones, The Pronunciation of English, p. 112: it is clear *that* [ðət] if you pinch his tail ...

you will find, etc. This shows how intimately *that* is connected with the following clause.

The last form [ðæt, fə] is often preferred by orators who want to bring out very distinctly the separate elements of the sentence, and it is chiefly used when the inserted clause has a certain length.

The form that happens to occur in the middle [əˈfektiŋ ðət, ˈwailst] seems to represent an intermediate pronunciation. *That* receives only weak stress, but the parenthetic clause is marked by a pause.

What has been said of the conjunction *that* applies on the whole to the pronoun. In conversation [ðət] is used exclusively, but [ðæt] asserts its rights in the more literary style, in poetry and reading in public.

Sweet condemns the use of *that* "where there is anything like a pause between the relative clause and the principal clause". Pronounce, please:

> It is this consideration of other people — or rather this cowardly fear of them which we call consideration — *that* makes us the sentimental slaves we are. (B. Shaw, Man and Superman, p. 24.)

The dashes are Shaw's own, and I wonder how the pronunciation can do without them. But the pause is not restricted to such parenthetic insertions:

> Would it not be but as a light in one of these great caverns, *that*, though bright it burn, and brighter yet, doth but the more serve to show the depth of the gloom around it? And what good thing is there beyond *that* we may gain by length of days? (Rider Haggard, She, p. 153.)

We shall examine presently the question of pause after the first *that*, being now concerned with the pause before the relative. In both sentences *that* is separated from its antecedent. If we do not stop before *that*, the pronoun would in the first instance refer to *caverns*, and not to *light*; in the second we should have the pleasure of speaking Middle-English, and the meaning would be altogether different: 'beyond *that which* we may gain'.

I do not set this passage up as a model, and I should decidedly substitute *which* for *that*, at least in the first relative

clause. But it is not even necessary to resort to sentences of this kind. I simply quote from Sweet's Elementarbuch des gesprochenen Englisch:

> (p. 126) In return for which she gave him a playful *push, that* sent him with his white trowsers floundering into a pool of muddy water some cow had stirred up; (p. 127) The chief dish, a cold round of beef, had been pinned on the way down by a favourite *bull-dog, that* Master Carnaby had smuggled into the party; (p. 130) He fo.nd himself sitting in a big *plum-pie that* the children had just set their hearts on.

The phonetic transcriptions run: [puʃ, ðət:sent], [buldogˋ, ðət:maastə], [paiˋ, ðətðə], and they are the more noteworthy because Sweet often carries the length of word-groups to an extreme.

The text and the transcriptions with their commas, show that Sweet implicitly recognizes a pause before *that* in descriptive relative clauses. It is necessary to distinguish between at least three classes of relative clauses: distinctive, (defining, or restrictive), descriptive, and progressive. A distinctive clause is of the nature of an adjective attribute, and does not, in ordinary circumstances, admit of any pause: *the man (that) I always met there = the ever present man.* A descriptive clause is of the nature of an apposition and is usually accompanied by a pause: *a big plum pie, that the children had just set their hearts on = a pie coveted by the children*; *a favourite bull-dog, that Master Carnaby had smuggled into the party = a bull-dog smuggled into the party*; *a playful push that sent him floundering into a pool = a playful push, sending him* ... The last clause might also be defined as progressive: *she gave him a playful push, and it sent him floundering into a pool.* This would be a mechanical application of Sweet's definition of the progressive relatives, *N. E. G.* 218: "We call such relatives — which are equivalent to *and* + personal pronoun, being thus relatives in form only — progressive relative pronouns." I should restrict the term progressive to such clauses as are logically disconnected with the principal clause, as in Sweet's example: *I told John, who told his brother, and he told his wife.*

Sweet is of course right in saying that the relative *that* is not used as a progressive relative in the strict sense of

the word. Its use is limited even in descriptive clauses. But the reason for avoiding *that* cannot be the pause itself, for we have seen that a pause may occur even before a distinctive relative. The reason is that there is a logical distance between the relative clause and the principal clause. In this case usage requires *who* or *which*.[1]) Logical distance is of course accompanied by a corresponding phonetic distance.

I cannot refrain from returning to the descriptive clauses once more:

> Mrs. Carnaby was helped out of the trap; ... then the children were lifted out by the mother; and then the nurse, an awkward, plain girl *that* nobody helped tumbled out by herself.

Sweet quotes this example (*N. E. G.* 2141) to show that the spoken language recurs to *that* in the direct-object relation when the omission of the pronoun would lead to obscurity or awkwardness, *that* being preferred to the 'ungrammatical' *who* = *whom*. Sweet does not put a comma before the relative, and in the Elementarbuch, p. 94, he transcribes: [gəəl ðət ˈnoubədihelpt], but in my opinion a pause is not only justified but necessary. The relative clause is not a distinctive one, for in that case the meaning would be: *a plain, never helped girl tumbled out.* The clause is descriptive and might be replaced by an apposition: *helped by nobody on this occasion.* That is why the pronoun cannot be left out. The logical connection is not close enough. To convey the right sense we must put a relative pronoun and mark the character of the clause by a proper interval. If *that nobody helped* is to be taken as a parenthesis or is added as an after-thought, the pause would be considerably longer.

We have finally to examine the possibility of break-stress. Fijn van Draat thinks that the question is settled by "a handful of quotations", *e. g.*:

> Here's a fender, *that, if* you had the misfortune to hang yourselves, would cut you down in no time (George Eliot); a large thin-lipped mouth *that, without* weakness, suggested patience (Humphry Ward).

---

[1]) It is very easy to find examples of *that* = *who* or *which* in descriptive-progressive clauses, see for instance O. Schulze, *Engl. Stud.* 20, pp. 403 ff. But literature abounds in expressions which are not sanctioned by actual living speech.

In assuming break-stress Fijn van Draat follows Sweet's rule *N. E. G.* 1895: "If a naturally weak-stressed connective word is separated from the words which would otherwise follow it by an inserted group or clause, it receives strong break-stress: *a man who, if he had the chance, would do great things.*"

We have however seen that this rule does not always hold, as far as the conjunction *that* is concerned.

The verses quoted by Mr. van Draat might have warned against rash assertions, for in all of them *that* is unaccented:

> The slow wise smile *that,* round about
> His dusty forehead drily curled,
> Seemed half within and half without.
> (Tennyson.)

I do not however think it would be very difficult to hunt up similar examples of *that* with strong stress, for the accent frequently falls on *that* even when there is no question of break, as in Julius Cæsar III. ii. 231,

> ... there were an Antony
> Would ruffle up your spirits, and put a tongue
> In every wound of Cæsar, *that* should move
> The stones of Rome to rise and mutiny.

But such examples only show that in poetry the relative *that* may be pronounced [ðæt] in any case, just as the conjunction.

Some writers are, or rather have been very fond of *that,* and consequently do not hesitate to separate it, by a long insertion, from the words to which it properly belongs. In this exceptional case *that* may be pronounced with full stress [ðæt] and be accompanied by a pause. But more commonly an intermediate form will be adopted, or *that* [ðət] is run on to the inserted clause or group of words. Commas are no reliable tests. One cannot expect authors or compositors to be expert phoneticians, and the commas are in these cases mostly to be considered as grammatical signposts. The relative *that* differs from the conjunction in so far as its use is optional and limited. Consequently there is comparatively little opportunity of hearing *that* pronounced with full stress.

When Sweet says that we could not substitute *that* for *who* in: *he is a man who, if he had the chance, would do great things,* he is in accordance with the best idiomatic usage. But

this is an example of an unwieldy insertion which many would avoid even after *who* or *which*. With a less abrupt break in sense *that* is quite admissible: *he is a man that in my opinion would do great things*. Sentence-rhythm would probably require a slight interval between *man* and *that*, but in natural pronunciation there would be no interval between *that* and *in*. If *in my opinion* is meant as a parenthesis, it would be better to employ *who*. *That* is exceedingly useful as a connective word, alternating with *who* and *which*, and may consequently at any time be followed by such insertions as *in my opinion*. But the break in sense is here so insignificant that insertions of this kind are rather to be classed as adverbial adjuncts.

I modify Sweet's rule thus:

In ordinary speech the relative *that* is pronounced with a weak vowel [ðət], and it is usually joined proclitically on to the next word; a pause may precede but not follow the pronoun. In the literary language *that* is sometimes pronounced [ðæt], and it may also, though rarely, take break-stress and be followed by a pause.

II.

'You Never Can Tell'.

Bernhard Shaw's play has nothing to do with the heading. It is simply a question of stress. On which of these words do you put the accent?

Sweet says in his *N. E. G.* 1846: "An adverb ... follow[s][1]) auxiliaries and the unemphatic *is* ... But if these verbs are emphatic or detached, the adverb precedes them: *he never 'is ready in time!* | *I never have spoken to him, and hope I never shall.*"

As the words stand, they apparently imply the pronunciation *you never 'can tell*. But I am afraid that the inference would not have been to the liking of the master.

Speaking of the position of the adverb before the whole predicate group, or pre-order with a compound predicate,

[1]) Some intervening words in the plural have played Sweet a trick. He does not wilfully imitate Shakespeare.

Dr. Western lays down the rule that the accent in this case rests on the first auxiliary, as in Vic. Wak. 196 (Sel. Works) *Anxiety now 'had taken strong possession of her mind.* This is "also often marked in print by italics *e. g.* Silas Marner 151 (Tauchnitz Ed.): She never *will* have anything without I have mine just like it".[1])

Western continues: "There is no doubt that such auxiliaries as *can*, *may* and *will* may properly take the stress if we want to accent, ability, possibility or will ... But it is also doubtless that in such cases it is often of no consequence whether the stress is thrown on the auxiliary or the adverb, that is, whether the adverb is put before or after the auxiliary, *e. g.* Vic. Wak. 134: These are questions that never *can* be explained."

This can only mean that word-order and stress are connected, and that the second word is always accented, consequently:

can 'never be,
never 'can be,
but not:
'never can be.

The authors of the King's English evidently hold the same opinion, though they have succeeded in involving the terms *emphasis* and *accentuation* in considerable obscurity. The authors do not seem to recognize the formula *'never can be,* but they have been aware of a distinction between the two other forms. In section 46 'Split Auxiliaries' (p. 342) we read: "When the main accent is to fall upon the second component, the normal place of the adverb is between the two; it is only when the same verb is repeated with a change in the tense or mood of the auxiliary, that the adverb should come first. 'He evidently was deceived' implies or should imply that the verb *deceived* had been used before, and that the point of the sentence depends upon the emphatic auxiliary."

This is only partly true. It applies to an example like: *He is not yet created, Señora. — And never 'will be, probably*

[1]) Aug. Western, On Sentence-Rhythm and Word-Order in Modern English, Videnskabs-Selskabets Skrifter II. Christiania 1908, p. 48.

(Shaw), but not to: *The office of Deemster never 'has been and never 'can be heriditary* (Hall Caine), for the common idea of being heriditary is placed at the end of the sentence. The auxiliaries are stressed because they bring out a contrast. Western says that "the accent on the auxiliary is quite meaningless when there is no question of ability, possibility, or will, but we simply have a compound tense of the word." Let us look at one of the examples quoted: 'He declared that he *always had*[1]) been and *always should* be in favour of the repeal of the Test Act (Gardiner). It cannot be maintained that the accent on *had* and *should* is meant for the adverb. The accent is not thrown on the wrong word. Quite on the contrary. The auxiliaries are stressed on their own account, and the adverb is of no moment. The accent would rest on the very same auxiliaries, even if they were not accompanied by any adverb: he declared that he *'had* been and *'should* be in favour of the repeal; the office of Deemster *'has* been and *'can* be hereditary. Usually an adverb is added, particularly before the second auxiliary: he *'had* been and always *'should* be, but this is not strictly necessary.

I should be tempted to use the term *contrasting stress*, had it not been that this kind of pronunciation has a wider range. Very often the auxiliary is stressed where there is no contrast at all. A lady once said to me, alluding to her eyes: "The doctor thought I *never 'would* go blind ... in fact, I *never 'should* become blind". She was of course far from thinking of will or duty, or of any grammatical distinction between *would* and *should*. The auxiliaries were stressed, not because of the word-order, as will presently be shown, but because the speaker wanted to underline the event happening. Not the blindness itself, but the contingency was emphasized. Similarly, prominence may be given to a tense (or mood) in: I should be sorry, if I *really 'had* lost it; I *never 'have* seen the place; it *really 'will* be pleasant; it *really 'should* be done. If I ask: 'Would there be any difference?', the answer may be 'I do not believe there

[1]) The words *always had* are not italicized in the original, but I suppose they are meant to be.

'would be, *really'*, or 'I do not believe there *really 'would* be'. The auxiliary is stressed, irrespective of the place of the adverb.

Stating a simple fact I say: 'you are a 'wicked man'; 'I was 'surprised (to hear)'. But if I want to emphasize the occurrence of the fact, I transpose the accent to the word that expresses the tense: 'you 'are a wicked man'; 'I 'was surprised', no adverb being needed to effect the change. This pronunciation is often marked in print by italicizing or spacing the auxiliary:

> In some past age vessels *had* been moored there, R. Haggard, She, p. 42. *Have* I been inconsiderate, Shaw, Man and Sup. p. 16. I *have* seen her, ib. p. 20. Reuben Thwaite who *has* seen the Armboth bogle, H. Caine, Shad. Crime, p. 34. £ 40 *is* a fortune there, Shaw, J. Bull's Other Isl. p. 12.

The irrelevancy of the adverb is clearly seen in the use of the auxiliary *to do*: I *'do* believe, *'do* please drop it.[1]) An adverb placed in front only serves to heighten the emphasis laid on the auxiliary.

It is now time to return to our first question, the stress in *you never can tell.* I do not think it is necessary to discuss the pronunciation of a stock phrase which one can scarcely avoid hearing a dozen times in a week. In ordinary conversation the stress is on *never.* And in the same way the accent naturally, but not invariably, falls on the adverb in such sentences as: I *'never* could open a book; we *'always* can see the difference; I *'never* can get down; you *'never* would tire of him; this *'probably* would have been a man who ...; things *'sometimes* will occur. Just because this is the regular place of the accent, it is superfluous to resort to the tricks of the printing office. We indicate exceptional pronunciations, not the regular ones. But the adverb can be made still more emphatic by repeating it: It *'never, 'never* can be undone, Rider Haggard, She, p. 173.

---

[1]) Sometimes it is difficult to fix the true meaning of *shall* and *will.* In *accidents 'will happen,* their *will* is probably to be respected, while futurity is expressed in *I tell you what 'will* happen. In print the accent is frequently indicated by italics: 'These d- things *will* happen', H. Caine, The Manxman p. 187. 'How people *will* be talking', ib. p. 163.

Summing up, we have three main types:

can 'never be is the neutral type with normal word-order. The adverb forms the top of the sentence and receives only grouping-stress.[1])

never 'can be: Change of word-order and stress on the second element combine in giving prominence to the auxiliary.

'never can be: Change of word-order and stress on the first element combine in giving prominence to the adverb.

I expressly said main types[2]); for setting apart different shades of stress in the first type, we have intermediate degrees of accentuation in the two others.

They may have level stress, as *e. g.*: Had she done so, she *'never 'would* have urged him on. A. C. Bradley, Shaks. Trag., p. 373. There is consequently a wide field for various opinions and individual appreciations. Among the instances adduced by Western I find several which I prefer to accent otherwise, but I shall mention only the first: *Anxiety now had taken strong possession of her mind*, Vic. Wak.[3]) The context runs:

> She was the only person of our little society that a week did not restore to cheerfulness. She *now* lost that unblushing innocence which once taught her to respect herself, and to seek pleasure by pleasing. Anxiety *now had taken* strong possession of her mind, her beauty began to be impaired with her constitution, and neglect still more contributed to diminish it.

First we observe that *now* has already been used in *now lost*. Second, *anxiety* is contrasted with *unblushing innocence*, and still more with the following nouns *beauty* and

[1]) See Sweet, N. E. G. 1893. Like any word in the sentence the adverb may receive extra stress.

[2]) Inversion of subject and predicate really forms a fourth type. I choose the following examples from Rider Haggard's She: *'Never shall I forget* the scene (p. 14); *'never shall I forget* the respectable Job's abject terror and disgust (p. 57); I believe their saying, for *'never did I know* so ill a night save once ... *'Never will I visit* it again (p. 163); I have 'always hated a great height, but *'never before did I appreciate* the full horrors of which such a position is capable (p. 167); *'often shall I think* of you (p. 189). This inversion, which in most of these instance is optional, serves to emphasize the adverb still more.

[3]) The passage will be found at the beginning of Chapter XXIII, Dobson's Edition, p. 177.

neglect. This double antithesis must be brought out, and I should consequently read: ˈanxiety | ˈnow | ˇhad‿taken [həd teikn], making a short stop before and after *now.* The word-order *had now taken* would be more familiar, but less expressive and graceful.

It is no use quoting verses, for varying accents are convenient expedients in poetry, but it is interesting to note the manner in which verses are read. Iago says, Othello V. ii. 302:

> Demand me nothing: what you know, you know:
> From this time forth I never will speak word.

Scanning mechanically one might be tempted to put the chief accent on *will*, but sense and true rhythm certainly gain by pronouncing *never* (and *word*) with strong stress, *will* (and *speak*) with weak or medium stress.

This freedom of word-order and stress is admirably suited to secure euphony and harmonious sentence-rhythm:

> The world is between us. It ˈalways has been between us, and you can ˈnever belong to me. Hall Caine, The Manxman, p. 72.

There is no necessity for urging a contrast in tense (*is* ... *has been*), and I emphasize *always* by means of position as well as by stress. *Never* corresponds to *always*, but monotony is avoided by putting the adverb after the auxiliary.

It will be observed that an extensive use has been made of the adverb *never.* This is not due to a fortuitous choice. In order to find out the comparative frequency of adverbs placed before the auxiliary, I have resorted to statistics. Possibly some examples have escaped my notice, and I have not counted the cases of inverted subject and predicate (see note[2], p. 38). The result is: B. Shaw, Man and Superman 1, John Bull's Other Island 1; H. Caine, The Manxman 5, The Shadow of a Crime 2; B. Harraden, Ships that Pass in the Night 2, C. Doyle, A Study in Scarlet 2; Rider Haggard, She 9; Ouida, Two Little Wooden Shoes 6; G. Meredith, Rhoda Fleming 12; in all 40 examples, giving *never* 29 times, *always* 7, *ever* 3, and *still* 1.

These statistics are wrong (as such statistics usually are) in so far as they only give adverbs of time, and very few of them too; but they are right in so far as they show *never*

in an overwhelming majority of cases. Besides adverbs of time we have already mentioned sentence-modifying adverbs, such as *really* and *probably*. Very often adverbs have a parenthetic character:

> London theatres *generally* are suffering heavy losses in consequence of the strike; Mr. Bruce Ismay has publicly announced that henceforth he *personally* will see to it that every vessel is equipped with sufficient life-boats. (Daily Mail.)

If inserted in this way they do not properly belong to the chapter of stress which we have studied here; but such insertions are seldom indicated in print by commas, and their parenthetic character is often quite effaced. With a gradual disappearance of the pauses these adverbs become indistinguishable from the ordinary ones.

CHRISTIANIA. A. TRAMPE BÖDTKER.

WEITERE BEITRÄGE ZUR ALTENGLISCHEN WORTFORSCHUNG.

Was bedeutet ae. *andbita?*

Nach Hall ist es ein gewöhnliches wort und bedeutet 'feast' (Dict. p. 17 a). Nach Sweet, der das wort halb richtig als einmal in den glossen bezeugt angibt, ist die bedeutung zweifelhaft; er schwankt zwischen 'tasting' und 'feast' (Dict. p. 11 a). B.-T. gibt als bedeutung 'that which is unleavened, unleavened bread, the feast of unleavened bread, azyma'. Als fundstelle gibt er an Cot. 17 und verweist auf goth. *unbeistei* '*ἄζυμον*'. Cot. 17 meint Codex Cottonianus 17, was heute mit MS. Cotton. Cleopatra A III bezeichnet wird. Die glosse steht auf fol. 91 recto und fol. 11 verso = WW. 484[26] und 354[3]. Das MS. hat fol. 91 *and bita. beorma,* und zwar ist das *t* aus *d* korrigiert, so dafs es aussieht, als sei es mit einem schnörkel versehen, was WW. übersehen hat, indem er *andbida* druckt. Die glosse bezieht sich auf Marc. 14, 1 erat autem Pascha et Azyma post biduum, wo vom feste der ungesäuerten brote die rede ist. Daher die bedeutungsangabe 'feast' bei Hall und Sweet. Des letztern 'tasting' beruht jedenfalls auf dem gedanken an deutsch *Imbiss*. Aber der zusatz *beorma*, aus dem B.-T. mit recht ein *andbeorma* 'that which is without barm, unleavened' folgert und anführt, zeigt deutlich, dafs wir es mit einer etymologisierenden erklärung von *ἄζυμον* zu tun haben und *-bita* synonym mit *beorma* sein mufs; es gehört zu goth. *beist* 'fermentum', wie B.-T. richtig angibt; der sauerteig ist also als das die teigmasse 'beifsende', zersetzende gefafst. Dafs *andbita, andbeorma* 'ungesäuert' auch zur bezeichnung des festes der ungesäuerten brote ge-

dient habe, wie B.-T. annimmt, will ich in ermangelung weiterer belege einstweilen dahingestellt sein lassen. Hall gibt dies für *andbeorma* als die einzige bedeutung. Sweet führt das wort gar nicht auf.

Ist *æppelléaf* ein wohlbezeugtes ae. wort für veilchen?

Nach den betreffenden einträgen bei Hall Dict. p. 8a und Sweet Dict. p. 5b müfste man dies annehmen. Denn beide führen *æppelléaf* 'violet' als ganz gewöhnliches wort auf. B.-T. gibt s. 17a *æppelléaf* 'an apple-leaf' und verweist auf *appeléaf*, das s. 47a mit der bedeutung 'a violet' und der fundstelle, Harl. Gl. 978, angeführt wird. Als wörtliche bedeutung wird 'apple-leaf' in klammern gegeben. Nun ist MS. Harl. 978 eine HS., die nach Wright-Wülker der mitte des 13. jahrhunderts angehört und die glosse, der einzige beleg für das angebliche ae. wort, steht WW. 559[10] so: Uiola .i. viole .i. *appelleaf*, und das ist natürlich mittelenglisch. Gewifs kann aus ihm auf ein ae. *æppelléaf* geschlossen werden, aber in ein ae. wörterbuch darf das nicht eher aufgenommen werden, als bis genügende ae. gewähr dafür gefunden ist, und zwar umsomehr, als es mehr als seltsam ist, dafs der Angelsachse das veilchen als 'äpfelblatt' gefafst haben sollte. Die glosse ist mir vorderhand ein rätsel.

Ist die annahme eines ae. *áþrútan* 'schwellen' wahrscheinlich?

Sweet Dict. p. 15b führt ein solches verb als aus dem belegten partizip *áþrúten* zu folgernd an. Hall führt nur dies auf und verweist auf Sievers Ags. Gr.[3] § 385 A. 1, wonach dasselbe zu folgern wäre. Aber trotz aisl. *þrútenn* 'geschwollen', das Noreen, Abrifs etc., s 80, mit diesem ae. *áþrúten* zusammengestellt und so gewissermafsen eine gewähr dafür bietet, ist doch dasselbe zu isoliert, als dafs der verdacht mangelhafter überlieferung nicht aufsteigen sollte. Die einzige stelle, wo es belegt ist, findet sich im Læceboc (ed. Leonhardi), p. 14[30]; *genim angeltwæccean gehalne, lege on þa stowe, þær hit aþruten sie.* Mich dünkt, der abschreiber hat da den abkürzungsstrich für *n* über *u* versehentlich ausgelassen, es ist also *aþrunten* zu lesen, das im rätsel 38[2] bezeugt ist. Dazu vergleiche andd. *gethruntan* 'tumidus', das im Cod.

Semin. Trevir. R. III 13 verderbt zu *gethrungan* (aus *gethruncan*, verlesen für *gethruntan*) überliefert ist. Steinmeyer, Ahd. Gl. IV 197[51], gibt versehentlich *gechrungan* als lesung der HS., wie ihm Pekka Katara, in seiner vollständigen ausgabe dieser glossen, Helsingfors 1912, s. 100, a. 9, nachweist; mndl. *drynten* = ae. *þrintan* haben wir in dem Mediz. Traktat über Urinschau, den dr. A. Geyl im Janus 1909 veröffentlicht hat (vol. 14); s. 383 heifst es da: *onde die aderen drynten de te vochtig synt ende te heet.*

ae. *bealdlíce* = *hrædlíce* 'bald'.

Soviel ich aus Kluge ersehe, ist die entwickelung des sinnes von *bald* zu *schnell* nur im Hochdeutschen recht bezeugt. Das Altenglische und das Altnordische, *beald, bald* — *ballr* kennen nach ihm nur die bedeutung 'kühn, frech, dreist'. Hall verzeichnet für *beald* die bedeutungen 'bold, courageous, brave, confident, strong, powerful, free, liberal'. Sweet beschränkt sie auf 'self-confident, bold'. Für das adverb *bealde, bealdlice* gibt er nur 'boldly', Hall 'boldly, courageously, confidently, trustingly, freely', und schliefslich 'without hesitation'. Auch B.-T. gibt aufser 'boldly, freely' noch 'instantly'. Dies ist für *bealdlíce* sogar die bedeutung, die er zuerst angibt, und der beleg, den er aus Ælfric anführt, rechtfertigt diese bedeutungsangabe sicherlich: Judices 3, 21 *Aoth bleow bealdlice his horn* 'Aod statim insonuit buccina'. Dazu füge folgende stelle aus der übersetzung Wærferths von Gregors Dialogen ed. Hecht p. 110[18]: *be þon eac swylce gif þu hit lustlice gehyrest, þu hit bealdlice ongytest* etc. So hat die hs. C. Dafür bietet die hs. H: *be þā eac gif þu hit lustlice gehyrst, þu hit hrædlice ongitst* etc. Ich kann jetzt nicht feststellen, was die lat. vorlage für *bealdlice* liest, aber nach der alternative *hrædlice* mufs es cito oder statim oder dgl. sein. Da Sweet die bedeutung von *bealde, bealdlice* auf 'boldly' beschränkt, so sei mit allem nachdruck auf die oben bezeugte bedeutung 'quickly, instantly' hingewiesen.

Was bedeutet *bewrítan* und ist das wort nur poetisch?

Sweet Dict. p. 24 a markiert das wort als nur poetisch und gibt zweifelnd die bedeutung 'to write about'. Auch B.-T. gibt nur eine einzige, poetische belegstelle, Wunder der

Schöpfung 19. Nach ihm ist die bedeutung 'to write down, inscribe'. Als ganz gewöhnlich registriert Hall das wort mit der bedeutung 'to write down, to copy'. Wenn es nun auch nach den wenigen belegen zu urteilen, kein ganz gewöhnliches wort ist, so ist seine verwendung jedenfalls nicht auf die poesie beschränkt, wie Sweet angibt. Es findet sich auch in den pros. Leechdoms ed. Cockayne I 244,[17, 21] in dem abschnitte über die Alraunwurzel: *þonne ðu hyre heafod ærest geseo*[.] *þonne bewrit þu hy wel hraþe mid iserne*[,] *þy læs heo þe ætfleo*[;] *hyre mægen ys swa mycel 7 swa mære þ heo unclænne man*[.] *þonne he to hyre cymeþ*[,] *wel hraþe forfleon wyle*[;] *forðy þu hy bewrít*[,] *swa wê ǽr cwædon*[,] *mid iserne etc.* Cockayne übersetzt das so: 'When first thou seest its head, then inscribe thou it instantly with iron, lest it flee from thee; its virtue is so great and so famous that it will immediately flee from an unclean man when he cometh to it; hence, as we said before, do thou inscribe it with iron'. Aus dem folgenden, wo ausdrücklich berührung der pflanze mit eisen verboten wird, ist ganz klar, das der übersetzer mit *bewrit* nicht 'inscribe' hat meinen können; es ist vielmehr 'circumscribe' = 'ziehe einen (magischen) kreis mit eisen um sie'. Annähernd richtig fafst die stelle J. Lenze in seiner abhandlung über das präfix *bi-* etc., s. 85, indem er übersetzt *bewrítan* 'zeichen machen um — herum'. Ich würde eher sagen 'einen ritz machen um — herum'. Nicht viel verschieden davon ist der gebrauch des wortes in den Wundern der Schöpfung 19, wo vom denker gesagt wird, dafs er solle *acsian . . . dygelra gesceafta, bewritan*[1]) *in gewitte wordhordes cræft, fæstnian ferđsefan, þencan forđ teala.* Wenn irgend etwas, so ist *wordhordes cræft* beim philosophieren nötig, um den flüchtigen gedanken im gehirne zu fixieren. Wir können ja nur in worten denken; hat der denker nun für einen begriff den richtigen wortausdruck gefunden, so mufs er ihn im kopfe festhalten, ihn 'umritzen', dafs er ihm nicht entfliehe. Mit andern worten: er mufs den gedanken logisch klar heraus arbeiten und in worte fassen, soll er sich in seinem geiste festsetzen; mit verschwommenen ideen ist nichts anzufangen beim philosophieren, meint der dichter.

---

[1]) So denke ich, mufs mit Grein für das überlieferte *bewriten* geschrieben werden.

Weiteres zu ae. *burse* 'Netzhaut'.

Zu diesem von mir bereits früher aus Lorica 72 nachgewiesenen und erklärten worte bringe ich jetzt noch einige nachträge: vgl. noch schweiz. *Borsel* 'netzhaut um die eingeweide mit daranhängendem fett'. 'Der borsel, der magen und die beiden engfält', Schweiz. Idiot. IV 1601. *Borsen* ibid. = *Borsel*; nach dem Idioticon auf ml. *bursa* beruhend. Ferner das *Gebürsch, Bürsch* = eingeweide (Nürnberger metzgerausdruck). Nach Schmeller I 281 gibt Henisch *Faselbursch* = nachgeburt, secundinae und *Bürschner* ist, der das eingeweide vom schlachtvieh säubert und verkauft, also derselbe, der anderwärts kuttler oder sulzer genannt wird.

ae. *gebutcrian* = ne. 'to butter'.

Da das NED. keinen ae. beleg für das moderne verb bringt, weil er den wörterbüchern abgeht, so sei hier auf folgende stelle im Læceboc ed. Leonhardi s. 103[4] hingewiesen: *Wiþ attres drince seoþ henne 7 hocces leaf on wætre, ado þone fugel of 7 þa wyrta* [,] *sele supan þ broð wel gebuterod, swa he hatost mæge.*

Auch in den wörterbüchern nachzutragen ist

ae. *cildsung* 'kindisches wesen'

aus Thorpe, Ancient Laws etc. II 314: *Ne gerisċð ænig unnytt æfre mid bisceopum, ne doll ne dysig, ne to oferdruncen, ne cildsung on spræce, ne idel gegaf on ænic wisan.* Ebenso nachzutragen ist

ae. *cęlis* = ahd. *chelisa.*

Unter den ae. glossen, die Steinmeyer im Cod. Carolsruh. Aug. IC entgangen sind, befindet sich eine auf fol. 47 r[13], die ein bislang im Altenglischen nicht belegtes seitenstück zu ahd. *chelisa* bezeugt. Die glosse lautet: pediles *cęlise* und bezieht sich auf Eccles. 45[10], wo die Vulgata liest: *circumpedes* et femoralia et humerale posuit ei. In *pediles* haben wir es entweder mit einer andern lesart für circumpedes oder einer erklärung davon zu tun. Die ae. erklärung *cęlis* ist gleich dem entsprechenden ahd. *chelisa* entlehnung aus einem vulgärlat. calsius[1]), nebenform zu calceus, die durch griech.-

[1]) Kluge im Grundrifs[2], s. 335 b, nimmt *caliga* als grundwort an, stimmt mir aber jetzt zu.

lat. *κάλσιος* bezeugt ist, welches die glossen bieten, CGL. III 326[54], 496[76], 527[30] *καλσιοι* calcei; ob daneben ein *calsus* bestanden hat, ist die frage. Jedenfalls lesen wir im Cod. Harl. 3376, fol. 11 verso, calsus (d. h. calsos = calsios) *meon* (WW. 197[36]), wozu vgl. pedulos (d. h. pedules) *meon* (WW. 328[15]) und Regula Bened. ed. Schröer p. 88[14] *hosa* 7 *meon* 'pedules et caligas' d. h. caligas et pedules; ibid. p. 90[6] *meon* 'pedules'; ibid. p. 92[3] *meon* 'pedules'. *Cęlis* wird also eine beinbekleidung gewesen sein ähnlich der von *méo*, ob mehr strumpf oder schuh, steht dahin. Mgr. *κάλτζα* ist tibiale, ngr. *κάλτσα* 'langstrumpf', holl. *kous* (aus ml. calcia) ist 'strumpf'.

ae. *cip* 'cadurcum'.

Weder B.-T. noch Sweet führen dieses nicht unwichtige, wenn auch nur zweimal bezeugte wort an. Dagegen registriert es Hall, Dict. p. 56 b unter *cipp*, dem aus lat. cippus entlehnten worte, mit dem es allerdings nichts zu tun hat. Immerhin ist es verdienstlich, darauf aufmerksam gemacht zu haben. Auch gibt Hall die bedeutung und fundstelle richtig an, indem er an dritter stelle von *cipp* druckt: 'tent, booth', WW. 197[5]. Seine bedeutungsangabe fufst allerdings auf dem, was Wülker zu dieser glosse des Cod. Harl. 3376 bemerkt. Wülker sagt cadurcus komme vor bei Juvenal VII, 221 und die bedeutung sei leintuch, bett, ehebett; ae. *cip* aber bedeute 'tent, booth'. Zunächst ist zu bemerken, dafs Juvenals wort nicht cadurcus, sondern cadurcum ist. Wenn also in der ae. glosse cadurcus *cip* steht, so ist das vielleicht cadurcū .s. *cip* zu lesen, wo .s. = saxonice wäre. Der abschreiber aber hat jedenfalls cadurcus in seiner vorlage zu lesen geglaubt, denn später wiederholt er die glosse und zwar schreibt er da, WW. 201[20], catercus *cip*. Der Thesaurus Linguae Latinae gibt als bedeutung von *cadurcum* 'fascia lecti' und dann in metonymischer verwendung 'lectus ipse' und verweist dafür auf Juvenal VI, 537, quotiens non abstinet uxor concubitu ... magnaque debetur violato poena *cadurco*. Nach Probus zur stelle 'membrum mulieris intellegitur, cum sit membri mulieris uelamen'. Dies sowohl wie die erklärung in den glossen (CGL. V 596, 43. 44; 493, 32) 'membrum feminae' (*cadurdum*), 'labra pudenda mulieris' (*cadurda*) ist nach Götz mifsverständnis der Juvenalstelle; ebenso die erklärung im Scholion zu Juvenal VII, 221 institor hibernae

tegetis niveique *cadurci*, wonach quidam cucullum dicunt candidum propter hiemes et nives esse comparatum; allein richtig ist die erklärung der 'alii': tabernaculum aut tentorium dixisse (sc. poetam), quibus merces suas protegere consuerant. Auf dieser erklärung fufst die mnl. glosse bei Diefenbach 87 c, cadurcum ist *kram*, wo *kram* 'zeltartige decke', dann krämerbude bedeutet. Ähnlich bei Alberus 64 a cadurcum, *kremerdeck, krame.* Hiernach kann man annehmen, dafs ae. *cip* 'tent, booth' bedeutet habe, so sicher, wie Wülker es hinstellt, ist es aber keinesfalls.[1] Die zwei Harl. glossen sind ja das einzige zeugnis für das ae. wort und es ist daher vorderhand nur mit der wahrscheinlichkeit dieser bedeutung zu rechnen. Vergleichen könnte man deutsch *Kiffe* 'elendes haus' bei Grimm, Wtb. V, 700. Die etymologie ist dunkel. Sollte es mit lat. *gibbus* 'gewölbt, konvex' verwandt sein, dann könnte man vielleicht östreichisch (an der Donau) *Kipf, Kipfl* heranziehen, das ein weifses bäckerbrod in der form eines zweispitzigen wecken 'wie der mondschein im ersten viertel', also eine art 'hörnchen' bezeichnete (Schmeller[2] I 1273). Erinnern will ich wenigstens auch an frz. *giberne* 'patronentasche, soldatenhure', das auf ein kelt.-lat. *gib-erna* zurückgehen könnte, wo *gib-* dem ae. *cip* entsprechen mag. Die verwendung von deutsch *Kram* im sinne von 'velamen tentorii, puerperium, vulva' würde das nahe legen. Zu letzterem vergleiche die stelle aus Frey, Gartengesellschaft 152: 'ich weisz, das ihr in meinem *Kram* sein senckel misset'.

ae. codic = ndd. *köd(d)ik*: dän. *kidik*.

Unerklärt ist bislang die im zweiten Erfurter Glossar uns bewahrte glosse lapsanus *coydic.* Sie steht nach Sweet OET. p. 108 auf fol. 26 e, das soll doch wohl heifsen, auf der fünften spalte von folio 26. Tatsächlich steht sie auf der zweiten spalte, zeile 39, der rückseite von fol. 26 der hs. Sweet macht im glossar zu OET. keinen versuch, das ae. wort zu erklären. Er führt es nicht einmal auf, ebensowenig in seinem Dictionary, noch auch haben Hall oder B.-T. es. Und doch hatte 1894

[1]) Gewifs aber ist, dafs *cip* 'cadurcus, catercus' nicht identisch sein kann mit *cip(p)* 'log, beam, stock', wie wunderlicher weise Toller im Supplement zu B.-T. annimmt.

Gallée in seinen Alts. Sprachdenkmälern s. 351 anm. 1 einen beachtenswerten versuch der erklärung gemacht, indem er ndd. *ködik* zur vergleichung heranzog und Götz hatte 1899 in seinem Thesaurus Glossarum Emendatarum p. 625 davon kenntnis genommen. Und das mit recht. Nur ist nicht mit Gallée das lemma zu raphanus etwa zu korrigieren. Lapsanus *coydic* steht vielmehr für Lapsanas *cŏdic* d. h. Lapsanas *codic* uernacule. Lapsanas ist natürlich der plural zu lapsana und lapsana ist gr. *λαψάνη* 'the plant called charlock'. Diosc. 2, 142. *Charlock* ist nach Britten-Holland, Dict. of English Plant Names, p. 97, Sinapis arvensis, und das ist genau, was das niederdeutsche *köd(d)ik* bezeichnet, laut Kluge unter *Kettich*. Zu *charlock* vgl. *kadlock* 'sinapis arvensis' p. 282 bei Britten-Holland, *kedlock* 'sinapis arvensis' ibid. p. 284, *chedlock* 'sinapis arvensis', ibid. p. 98 (und dazu ae. *cedelc, cyrlic* 'mercurialis', WW. 297 [30]). Neben der basis *cod-*, die in *codic* 'ackersenf' vorliegt, wird es wohl auch *ced-* gegeben haben, wie ostfries. *kiddikk, kidk* (Stürenburg p. 106) und dän. *kidik* 'ackersenf' neben ae. *cedelc* 'mercurialis' wahrscheinlich machen. Bemerken will ich zum schlusse noch, dafs lapsana auch zur bezeichnung einer art kohl gedient zu haben scheint, nach dem zeugnisse von Ælfrics Vocabular, WW. 136 [28] Arboracia uel lapsana, *cal*.

ae. *crompeht* 'placenta id est panis tenuissimus folialis'.

Das bestehen eines solchen wortes habe ich in den Engl. Stud. 42, 174 f. nachgewiesen und zwei glossenbelege dafür angeführt. In der Zeitschrift für deutsche Wortforschung, XIV, heft 3 s. 179 ff. habe ich einiges zu dem in den Englischen Studien vorgebrachten berichtigt und zwei weitere glossenbelege beigebracht, wofür ich auf die genannte zeitschrift verweise. Ebenda habe ich wahrscheinlich zu machen gesucht, dafs man sich unter dem ae. *crompeht* ein ähnliches dünngebäck vorzustellen habe wie die mexikanischen tortillas. Ich habe ferner darauf hingewiesen, dafs ae. *crompeht* im heutigen dialektischen *crampit* fortlebt und das literarische *crumpet* nicht von mir direkt damit hätte zusammengebracht werden dürfen. Es beruht entweder, wie ich ausgeführt habe, auf einem vorauszusetzenden ae. **crumpeht* oder ist me., bez. ne. umgestaltung von *crompeht* unter dem einflusse von *crump*.

Bret. *crampoez*, kymr. *cramm-wyth* 'rahmgebäck' können auf entlehnung aus ae. *crompeht* beruhen, indem das ae. wort, das eigentlich *Krampficht* bedeutet, zu kelt. **cramm-poeth* 'rahmgeköch' umgedeutet wurde. Für annahme einer solchen keltischen entlehnung aus dem Altenglischen könnte man sich auf mir. *maróg* 'wurst' berufen, das dem ae. *mærh* 'wurst' entstammt.

Darf die Corpusglosse cinnamomum *cymin* als beleg für ae. *cymin* 'kümmel' gebraucht werden?

Von Sweet OET., p. 570 b, ist die glosse ungescheut in der weise verwendet worden. In der tat, sie ist da für ihn der einzige beleg für das genannte ae. wort, und Toller trägt jetzt im Supplement zu B.-T., p. 140 a, kein bedenken, sich diesem vorgehen anzuschliefsen. Ich mufs dagegen mit aller entschiedenheit protestieren. Es sollte doch auf den ersten blick klar sein, dafs das lemma cinnamomum eine deutung des interpretaments *cymin* nach 'kümmel' hin vollständig ausschliefst, selbst wenn eine wiederholung der glosse in der überlieferung des ms. Brüssel no. 1829, WW. 297[19], cinnamomum *cymen*, dies zu empfehlen scheint. Beide überlieferungen gehen sichtlich auf eine gemeinsame quelle zurück, in der *cymin* d. h. *cynimin* (siehe unten) versehentlich *cymin* geschrieben war. Dafs wirklich das versehen vorliegt, läfst sich schlagend aus der überlieferung im Durham Glossary of plantnames nachweisen, das Cockayne im dritten bande seiner Leechdoms veröffentlicht hat. S. 301 b heifst es da: Cinamonium (d. h. cinnamomum) ł *cinimi* (d. h. *cinimī* = *cinimin*) . *Sutherne rind* und s. 305 a resina . *Sutherne rinde.* Nun beachte man, dafs auch im Corpusglossar *resina* als alternativerklärung beigefügt ist, das anscheinend da im sinne von würzige rinde steht, wiewohl das einigermafsen verwunderlich[1]) ist. Ferner wird WW. 204[18] cinnamomū durch resina und *suđerne rind* erklärt. Es liegt also klärlich ein wort für zimmt vor, so dafs in den wörterbüchern nachzutragen ist:

[1]) Es scheint ein alter überlieferungsfehler vorzuliegen; *suđerne rind* kann nicht erklärung von resina, sondern nur von cortex australis sein. Die erklärung resina mufs zu einem ausgefallenen lemma gehören, das unmittelbar auf cinnamomum folgte.

cinimin 'zimmt'.

Ihm entspricht ahd. *cinamin* 'cynamomum', Ahd. Gl. I 324 [46].

cypera = andd. *cupira, -o.*

Als ich Köhlers ae. fischnamen für die Engl. Studien rezensierte, war mir wie dem verfasser entgangen, dafs es eine andd. entsprechung von ae. *cypera* gibt. Unter den fischnamen des Cod. Berol. MS. lat. 8° 73 steht nach Ahd. Gl. III 683 [48] Anctua *cupiro,* und Steinmeyer verweist in der anmerkung auf das entsprechende Anctua *cupira* im Cod. Trev., fol. 103 b, das er Ahd. Gl. IV 196 [51] abdruckt. Hiernach ist zu berichtigen, was Köhler s. 28 über das spezifisch Englische von ae. *cypera* sagt. Er verweist auf me. *kypre,* ne. *kipper, kepper* und meint, die weitere etymologie des wortes sei dunkel. 'Das ne. *to kipper* 'to cure salmon' ist erst sekundär und verdankt seinen ursprung dem umstande, dafs man die nach der laichzeit 'kipper' genannten lachse einpökelte, da deren fleisch im frischen zustande nicht wohlschmeckend war.' Wir werden gleich sehen, dafs dieser sinn wohl 'primär' ist und der fisch seinen namen davon erhielt, dafs er 'eingepökelt' wurde. Den beweis dafür liefert uns das lemma der andd. glosse. Anctua ist schreiberversehen für *ancuta, ancuata,* ableitung von *ancua* und *anchua, anchoa* ist der baskische name für *Anchovie,* die spanisch, portugiesisch *anchova, anchoa* und italienisch (dial.) *anciova, ancioa, anciua* heifst, wie das NED. unter *Anchovy* angibt. Der lachs wurde also 'anchovisiert', d. h. eingemacht wie anchovie in fäfschen. Ein solches einmachfäfschen dürfte ml. **cupar* genannt worden und eine weiterbildung von *cupa* sein (vgl. bask. *copor* 'terrine'). Und deswegen wohl wurde der lachs ae. *cypera,* andd. *cupira* genannt.

Kein ae. wörterbuch weist bislang das dem deutschen gefäfsnamen *Krause* entsprechende

ae. *crúse*

auf, obwohl die gewähr dafür seit langem Ahd. Gl. I 430 [32–33] steht. In der ZfdWf. XIV, h. 3 s. 190, habe ich auf die entsprechende glosse aus Cod. Stuttg. theol. et phil., fol. 31 r 1 [38] aufmerksam gemacht: Amulas insimilitudine *crufe* (d. h. *cruse*) . tamen altior est. Verderbt ist das zu Amulas inmodū *cripse* im Cod. herem. 32 p. 202 b [6], wo *cripse* als *crūe* = *cruse saxonice* sich erklärt.

Nirgends registriert und auch nicht von Suolahti in seinen Deutschen Vogelnamen beachtet finde ich den ae. krähennamen

cræ 'cornicula',

obwohl schon 1854/55 Deycks in dem von ihm veröffentlichten Werdener Fragmente (Lektionskatalog der Münsterer Akademie s. 13, spalte 2 ende) die gewähr dafür geboten und 1868 wieder in der Germania XIII, 478—480 auf die ae. glossen in diesem fragmente aufmerksam gemacht hatte, worunter sich befindet: Cornicula . genus auis . *crāe.* Ferner hatte 1902 Kluge in der dritten auflage seines ags. Lesebuches (und auch schon vorher in der zweiten) s. 9, z. 1 diese glosse, nebst der entsprechenden aus Erfurt[3] gebracht, freilich im glossar keinen bezug darauf genommen. Kluge verzeichnet die Erfurtglosse nach Sweets OET., wo sie s. 110 zu finden ist. Nach Sweet steht die glosse auf fol. 36 e; sie steht aber auf der zweiten spalte, zeile 34, von fol. 36 verso, und zwar so: curnicula . genus auis . *cr͠ę.* Sweet läſst die markierende wellenlinie über der ae. erklärung fort. Im glossar zu den OET., p. 588 a, führt Sweet diese Erfurtglosse unter den belegen für ae. *crāwe* 'crow' auf und brandmarkt sie als fehlerhafte überlieferung. Daſs sie das nicht ist, bezeugt schon das *crae* des Fragmentum Werdense Deycksianum, und weiterhin der umstand, daſs es auch eine entsprechende ahd. bezeichnung für die krähe gibt, nach dem zeugnisse des Cod. Parisinus 9345, fol. 27 a, wo laut Ahd. Gl. II 338[7] diese glosse zu Horaz carm. III 27, 16 steht: cornix *kre* . Dieses ahd. *kre* wird bestätigt durch das zeugnis des alten Cod. SGalli 913, wo s. 203 steht,

z. 6 cornicula *caha*
7 crecuculus *gauh.*

Natürlich ist das so abzuteilen: z. 6 cornicula *caha, cre*
7 cuculus *gauh,*

was Steinmeyer, Ahd. Gl. III 7[23] entgangen ist. Im Cod. Paris. 9344, fol. 42 b liegt ähnliche doppelglossierung von cornicula vor: Ahd. Gl. III 457[4] cornicula *crecula* d. h. *cre, caha*, was auch hier Steinmeyer übersehen hat. Weitere ahd. belege für *cre* finden sich Ahd. Gl. III 23[58—61], wo des Münchner Cod. Cl. 3537 *cre* angeführt wird; Cod. Gotting. hat *cro*, Cod. Mellic. K 51 *chra*, Cod. Admont. 476 und 759 desgleichen, Cod. Claustronesburg. 1092, f. 57 b, Cod. Lips. Paul. 106, Cod.

Vindob. 3213 und Monac. Cl. 4350 sowie Cod. Zwettl. *cra*; Cod. Monac. Cg. 649 *krâ*. Diese hss. sind freilich alle ziemlich spät, 12.—15. jahrh., so dafs für ihre überlieferung mhd. *krœe* und *krâ* in frage kommt. Aber das zeugnis des Cod. S. Gall. 913 (achtes jahrh.) und das des Parisin. 9344 (elftes jahrh.) genügt, um das bestehen eines ahd. *krę* neben *krâia, krâwa* zu erweisen. Soviel ich sehe, ist das einfach eine direkte übertragung des vogelschreies auf den namen des vogels; vgl. dazu ae. *cra* 'vox ranarum uel coruorum, coax', WW. 208 [10].

ae. *cumædre* = ne. 'comother', 'Pate'.

Nur Sweet registriert in seinem Dictionary, s. 37 c, ein ae. *cumendre* f., das nach ihm auf lat. commater beruht und 'a woman living in monastery, priest's housekeeper' bezeichnet. Woher er diese bedeutungsangabe hat, weifs ich nicht. Der beleg stammt sicher aus dem Poenitentiale des Brüssler Cod. no. 8558—63, das bei Thorpe vol. II 204 und Mone, Quellen und Forschungen I 501 ff. zu finden ist. Auf fol. 146 verso, zeile 7, des genannten Codex (Mone a. a. o., s. 514, zeile 8 von unten) lesen wir [1]): 7 *gif hwa his gast lican cumendran hæbbe him ongc sinscipe sy he amansumod.* Dieser satz beruht auf der wohlbekannten lehre der katholischen und orthodoxen kirche, wonach jeder, der pate steht für ein kind, zu ihm in ein ähnliches inniges verhältnis tritt wie vater und mutter. Daher sind heiraten zwischen pate und patenkind streng verboten und werden der blutschande gleichgestellt. [2]) Daher denn auch heifst es oben: 'Wer seine geistliche (paten)-mutter zur ehe nimmt, soll aus der kirchengemeinschaft ausgestofsen werden.' Die überlieferung *cumendran* halte ich für schreiberversehen statt *cumedran*. Zu grunde liegt, wie Sweet gesehen hat, lat. commater, das an ae. *módor* angeglichen worden sein dürfte; denn neben *cumedre* scheint

[1]) Ich gebe genau wie die hs. hat.

[2]) Dies kommt deutlich zum ausdruck in folgender stelle aus R. Brunne, Handling of Synne 986, wo die eltern ausdrücklich sogar davor gewarnt werden, ihre kinder selbst dem bischof über die taufe zu halten: '*þou man or womman, be nat so wylde To holde to þe bysshope þyn own chylde. For zyf þou do, þou art commare To hym þat hyt gat or bare.*' Wenn ich den letzten satz recht verstehe, so wird sterilität des kindes als folge solch unbedachten handelns hingestellt.

cumodre bestanden haben, vgl. dazu das früh-ne. *my commodrys* in den York Mysteries IX. 143 und *my commoder* in einem Yorker Testamente vom jahre 1523. In Whitby lautet das wort jetzt *comother, co-mother* und bezeichnet 'a godmother or co-helper in the religious training of the child'. Ich entnehme diese angaben dem NED. s. v. *commother*.

BASEL. OTTO B. SCHLUTTER.

ZUM VOKALISMUS EINIGER LEHNWÖRTER IM ALTENGLISCHEN.

1. Zur vertretung von lat. *ǫ*.

Die von Rudolf Haberl in Anglia XXXI, 25 ff. an Pogatschers grundlegender Lautlehre der griechischen, lateinischen und romanischen lehnworte im Altenglischen, "vom romanischen standpunkt" geübte kritik hat bis jetzt keine entgegnung gefunden, obgleich manche annahmen des kritikers vom anglistischen standpunkt zum widerspruch herausfordern. Auf schritt und tritt begegnet man in dem artikel ad hoc gemachten oder willkürlich angewandten lautgesetzen, wie wenn s. 30 das *y* in *sȳric* aus *sērica* dem einfluſs des folgenden *i* (wohl druckfehler statt *r*) zugeschrieben wird, oder s. 38 das *ea* in (wsä.) *meatte* und das *ēo* in *bibliothēoco* durch *o*/*a*-umlaut aus *a* und *ē* entstanden sein sollen, oder endlich s. 40 f. eine ganz abenteuerliche erklärung des *eo* in *sceomol* gegeben und das *ea* in der nebenform *sceamul*, trotz me. *schamel* und ne. *shambles* als "nicht berechtigt" hingestellt wird (die ae. schreibung *scamol* wird gar nicht erwähnt). Ich will mich jedoch hier auf éinen punkt, die angebliche vertretung des lat. *ǫ* durch ae. *æ*, beschränken.

Nach s. 32 soll lat. offenes *o* in der zweiten entlehnungsperiode (s. s. 43) altenglisch zu *æ* geworden sein, und zwar weil es im Ae. auſser *a*, *o* vor nasal keinen offenen laut gegeben habe. Zunächst gab es im Ae. doch auch ein *a* vor anderen konsonanten, welches *a* dem lat. *ǫ* jedenfalls beträchtlich näher gestanden haben muſs als ae. *æ*. Aber sehen wir uns die belege an. Es sollen sein: ae. *stǣr* < lat. *(hī)stǫria*, *læriȝ* < **lǫrīca* < *lōrīca* und *cūneȝlæsse* < **cynoglǫssa* < *cynoglōssa*.

1. *cuneglæsse* Leechd. II, 110, 1, für das in glossaren mehrfach belegte lat. *cynoglossa* (neben *cynoglossum*). Schon das gänzlich abnormale *u* (*ū*?) der ersten silbe mahnt zur vorsicht, und auch sonst scheint eine folgerung aus dieser vereinzelten, wohl nur gelegentlichen entlehnung kaum gerechtfertigt; die gewöhnliche bezeichnung war jedenfalls die übersetzung *hundes tunge* Leechd. II, 333, 2 (auch *glōfwyrt*? ebda.), vgl. ahd. *hundes zunga* und N. E. D. zu *hound's-tongue.*[1])

2. Wenig besser steht es um *lærig*, das bekanntlich nur Exod. 239 (*ofer linde lærig*) und Byrhtn. 284 (*bærst bordes lærig*) belegt ist, ohnehin mit der möglichkeit, dafs der verfasser des späteren gedichtes das wort aus dem älteren entlehnt habe. Die bedeutung scheint 'rand' zu sein, und man sieht nicht recht, wie so das lat. *lōrīca* dazu kam, in seiner gar nicht gewöhnlichen bedeutung 'brustwehr' oder 'zaun' entlehnt zu werden; das von Haberl herbeigezogene air. *luirech* hat ja die regelrechte bedeutung 'panzer' (*lúrech* f. Windisch, Air. Texte 673; ders., Táin Bó Cúalnge 1010; mir. *lurech*, nir. *lúireach* 'panzer' Pedersen, Vgl. Gr. d. kelt. Spr. I, § 127[2])). Da dürfte es sich empfehlen, dieses wort zweifelhafter herkunft ebenfalls beiseite zu lassen, umsomehr weil es näher liegt, an ein keltisches etymon zu denken (vgl. andere auf kleidung, waffen, hausrat bezügliche entlehnungen bei Kluge in P. Grundr.[2] I 929). Dieses keltische wort wäre, in altirischer form, *lerg*, *learg*, welches u. a. 'abhang' und auch 'arched expanse' bedeutete, s. Windisch, Táin Bó Cúalnge 1016 (nir. 'a little eminence, a plain, a road' O'Reill, 'a plain, a road, a field, a battlefield' O'Donnor, Suppl., nach Windisch ebda.). 'Über den (gebogenen) abhang des schildes' ergäbe an der Exodus-stelle einen guten sinn; der Byrhtnoð-dichter hätte das wort (wenn es nicht tatsächlich die naheliegende bedeutung 'rand' angenommen hatte) mifsverstanden und falsch verwendet, gerade wie er das *tīr æt tohtan* der Judith 197

[1]) Beiläufig beruht das von Haberl angeführte *glēsan* 'glossieren', zu **glōs(e)*, zunächst nicht auf *glōssārī*, sondern auf *glōsārī*, vgl. afrz. *gloser*. *glose* und Pogatscher § 205, 7).

[2]) Von "gelehrter entlehnung" (Haberl 40) kann bei der verwendung des wortes kaum die rede sein, und der (s. 32) aus air. *luirech*, kymr. *llurig* für offene qualität des *o* in der grundlage **lorīca* gezogene beweis wird hinfällig, wenn man zu diesem worte Pedersen a. a. o. heranzieht.

sonderbar mifsbrauchte, in den worten *þā wæs f(e)ohte nēh, tīr æt ʒetohte* 103 f. Der vokal *æ* für kelt. *e* (air. *e*) hat nichts befremdendes, während das *i* sich erklärt wie im dat. sing. *byriʒ* u. ä. oder genauer in ndh. *aeriʒ-* 'pfeil-' im Leidener Rätsel (es verschlägt dabei nichts, dafs das *-g* im altirischen worte nicht palatal war). Damit wäre auch die schwierigkeit des fehlenden umlauts erledigt, denn das *i* der zweiten silbe von lat. *lorica* hätte doch altenglisch den vokal der vorhergehenden zu *æ*, bezw. *e* umlauten müssen.

3. *stær* 'geschichte'. Das wort begegnet wsä. als *stær* und zwar sowohl in früher, wie in später zeit, z. b. *stærwriteras* Oros. 60, 25; 164, 12; *stærtractere* uel *halsere*, commentarius Wr.-W. 207, 1 (dieses glossar weist allerdings auch nicht rein-wsä. formen auf; vgl. ferner *stæfwritere,* historiographus Wr.-W. 416, 23, fehlerhaft statt *stær-*), sodann wiederholt im Beda, gleichfalls als *stær,* z. b. Praef. 119, IV 3524 (Schipper) u. ö.;[1]) nur Shrine 87, 7 steht nach Bosw.-T.: *on Ongelcynnes steor, ðæt is, on historia Anglorum,* sicher falsch (man bedenke, dafs in ae. schrift *eo* der ligatur *æ* ähnlich war). Die quantität des *æ* ist unbekannt. Bei Pogatscher's (und Haberl's) annahme einer entlehnung aus dem Lateinischen fällt zunächst das sächliche geschlecht des wortes auf. Lateinische feminina auf *-ia* pflegen sonst das genus beizubehalten, z. b. (*plūmæ, plūme*) *plȳme*; *syrfe, spynʒe, pilece* ff. gegen *pæll* m. (lat. *pallium*), *bīsæc* ntr. oder m.? (lat. *bisaccium*), *dīnor* m. (lat. *denarius*), *scrīn* ntr. (lat. *scrinium*) usw., s. Pogatscher § 281 f.; nur ae. *ynce* (lat. *uncia*) ist männlich, ebda. § 351. *Stær* stünde also mit seinem übergang zum sächlichen geschlecht unter den entlehnten *ia*-femininis allein da, vgl. *ðis stær, ðæs stæres* u. ä. bei Bosw.-T. 909. Aber auch die silbenzahl fällt auf, indem nach den andern im Lateinischen dreisilbigen wörtern, wie **pĭrea, *plūmea, *sorbea, spongia, uncia,* altenglisch entweder (aus **stŏria*) ein **styri(ʒ)e,* bezw. **stæri(ʒ)e, *steri(ʒ)e,* oder (aus **stōria,* s. gleich unten) ein **stǣre* (daraus **stēre*), bezw. **stōri(ʒ)e*, d. h. entweder eine dreisilbige oder eine zweisilbige, auf keinen fall eine einsilbige form zu erwarten wäre. Da ergiebt sich, meine ich, die von den beiden

[1]) Auch IV 1185 ist in der hs. O *: : : ster* (aus *mynster*, wie B) geändert worden in *stær*, wie zwei andere hss. haben, s. Schipper.

gelehrten erwähnte, aber nicht benutzte altirische form *stoir* als die naturgemäfse quelle, denn altirisch ist *stoir*, aus (*hi*)*stŏria*, die regelrechte form, vgl. *teoir, teuir* (Windisch, Air. T. 818; Thurneysen, Handb. d. Alt-Ir. § 913) aus *theōria.*[1]) Neben air. *stoir* begegnet *stair*, und wenn auch die aussprache des so geschriebenen wortes unsicher bleibt, so machen doch diese schreibungen eine altenglische vertretung durch *stǣr* verständlich. Was die quantität des *æ* anbetrifft, Haberl bemerkt darüber s. 32: "(ich möchte das wort) gemäfs der im anschlufs an Sievers bei *stōr* und *crūg* (l. *crūc*) gegebenen regel mit langem vokal ansetzen", aber mit dieser angeblich im anschlufs an Sievers gegebenen regel hat es seine bewandtnis: sie beruht auf einem mifsverständnis. Nach Haberl s. 27 soll, wie Sievers, Vokalism. 12 f. vermute, durch die einsilbigkeit "dehnung des vokals im Ae." in *grād, scōl* u. ä. hervorgerufen sein, Sievers sagt aber an der angeführten stelle ausdrücklich (s. 13): "Wenn also die Angelsachsen *grād, cōc, scōl, stōl, sōn* etc. sagten, so haben sie hier vermutlich nicht selbständig gedehnt, sondern auch nur die im Schullatein der Zeit übliche moderne Aussprachsform *grādus, cōcus, scōla, stōla, sōnus* für urspr. *grădus, cŏcus, scŏla, stŏla, sŏnus* herübergenommen." Wäre also lat. (*hi*)*storia* in der nämlichen periode als *cocus* usw. entlehnt worden, so wäre es, wenn (wie ich glaube) Sievers' vermutung das richtige trifft, als **stōria* herübergenommen worden, welche form entweder zu **stǣre, *stēre* (s. oben), oder vielleicht zu **stōri(ȝ)e* (vgl. *feferfūȝie* u. ä.) geführt hätte. Ich bemerke das ausdrücklich, weil Haberl fortwährend mit jener gar nicht bestehenden dehnungsregel operiert. Das man von (*hi*)*stŏria* aus nie zu einer einsilbigen ae. form gelangen konnte, somit die regel, wenn es sie gegeben hätte, hier keine anwendung gefunden hätte, ist klar.

Somit bleibt für die annahme ae. *æ* < lat. *ǫ* kein einziger halbwegs gültiger beleg aufrecht. Zwar wird von Haberl s. 40, allerdings zögernd, auch ae. *cellendre* herangezogen, welches aus **cæliandre* < *coliandrum* entstanden sein soll, aber der widerspruch *e* in *cellendre*, *æ* in *lærig* (und *stær*) ist mit keinem

[1]) Nach Thurneysen a. a. o. § 904 f. gehört *stoir* zur älteren, durch britannische vermittlung aus dem Lateinischen übernommenen schicht, nach § 913 *teoir* zu den jüngeren direkten lehnwörtern.

worte erwähnt, und nach dem obenstehenden wird man es ruhig bei Pogatscher's annahme *coliandrum* (**koljandro*) > **kœlljændr-* > **cœllendre* > *cellendre* bewenden lassen wollen.

Ganz verfehlt ist zu guter letzt auch die deutung von *syrfe* aus awsä. **sierfe* (Haberl s. 43). **sorbea* soll zunächst zu **særƀju* geworden sein, sodann durch *u*-umlaut zu **searƀju*, durch *i*-umlaut zu **sierƀu*, endlich mit übertritt in die schwache deklination und ersetzung des *-u* durch *-e* zu **sierfe* > *syrfe*, was in dieser weise erhärtet wird: "Dazu mufs man noch in betracht ziehen, dafs *sorbea* in die schwache deklination übertritt, wo das fem. ursprünglich auf *-u*, später *-e* endigt, vgl. *eorðu* neben *eorðe* in R[1] (Sievers[3] § 276, a. 5). Vor *u* ist *æ* unmöglich und es tritt wie in *earfe* < *ërvu* der diphthong *ea* ein, da inzwischen das *u* zu *e* geschwächt wird, der durch *i*-umlaut zu *ie* und weiter zu *y* wird." Also erstens die starke behauptung, dafs im Westsächsischen *-u* die alte endung des schwachen nom. sing. fem. sei, weil im Anglischen bei *eorðe* der akkusativ sing. *eorðu* den nominativ verdrängt hat; sodann die annahme eines *u*-umlautes in *earfe* (*earbe* Wr.-W. 299, 13, plur. *earfan*) und **searƀju* (im Westsächsischen!) und eines nachherigen *i*-umlautes in letzterem. Allerdings hätte nach altenglischen lautgesetzen (brechung und *i*-umlaut) ein **særƀjæ* zu frühwsä. **sierfe* > spätwsä. *syrfe* werden können, aber das feste *y* in *syrfe* und *syrftrēo* gestattet die natürlichere annahme einer gleichen entwicklung des vokals wie in *mydd* (Pogatscher § 205, 6), § 217, vgl. Haberl s. 42, wo vielleicht mit recht *mylen, mynet* u. a. mit lat. geschlossenem *o* beiseite gelassen werden), und jedenfalls genügt auch *syrfe* nicht, um eine sonst nicht belegte entsprechung für lat. *ǫ* zu erweisen.

Aber was war denn der vertreter von lat. *ǫ* im Altenglischen? Zieht man alle die von Pogatscher erwähnten, von Haberl anders erklärten wörter ab, so bleibt ein einwandfreier beleg übrig, nl. frühwsä. *scolu* 'schule' Chron. a⁰. 816, welches mit spätwsä. *scōl* nicht identisch sein kann. Letzteres ist eine zweite entlehnung aus der schullatein-aussprache *schōla* (s. s. 57), ersteres ist in früherer zeit aus *schŏla* entlehnt worden. Abgesehen davon, dafs **scōlu* im Frühwestsächsischen unmöglich ist (nur **scōle* oder **scōl* wären denkbar, vgl. ae. *rōse, stōle, clūse* oder **clūs* usw.), so müfste man immerhin eine zweite entlehnung annehmen, wegen der *sk*-aussprache des anlauts

im Mittel- und Neuenglischen: altes **scōlu* hätte sich ne. zu [*šuul*] entwickelt. In ähnlicher weise trat eine neue form mit *sk-* für die ältere, welche zu *š* geführt hätte, ein in *Scottas, Scotland*, das im Süd-Altenglischen mit palatalisiertem anlaut gesprochen wurde (vgl. *Sceotta land* Wulfst. 205, 7, *Sceotlande* ebda. 16), aber hier gab es nicht, wie bei *scolu*, eine veranlassung zu weiterer änderung der wortform.[1]) In der älteren form *schŏla* wurde das wort auch im Ndl. entlehnt, daneben aber in der jüngeren *schōla* (wie ahd. *scuola* usw.); daher findet sich in einigen nndl. mundarten diese, in andern jene form, s. v. Wijk in Franck's Etymol. Wdb.[2] 591: der westen, mit einschlufs des südwestlichen Ndl.-Limburg, hat die auf *schŏla* zurückgehende form, der südosten und das übrige der zuletztgenannten provinz, die Nieder-Betuwe und der niederdeutsche teil des landes die auf *schōla* zurückgehende.

Die vertretung des lat. *ǫ* im Altenglischen war also, wie bisher angenommen, *ŏ*.

2. Zu ae. *Crīst.*

F. Holthausen hat Anglia Beibl. XX, 194 den ansatz eines *ī* in ae. *Crīst* beanstandet, und meint, das *ī* sei wohl erst mittelenglisch, d. h. französischer herkunft. Es ist mir nicht klar geworden, weshalb. Das *i* war ja griechisch zweifelsohne lang: *Χρῑστός* und wurde lateinisch zunächst nicht gekürzt: *Chrīstus* (so auch Pogatscher, Lautlehre LW. § 144); warum sollte daher das Altenglische nicht *Crīst* gehabt haben? Die möglichkeit der existenz einer aussprache mit offenem *i* (bezw. *ẹ*) im Vulgärlatein (vgl. asä. ahd. *Krist*, daher an. *Kristr*) genügt doch nicht, um die möglichkeit der erhaltung der tradition in alter zeit in abrede zu stellen. Vgl. auch air. *Críst*, welches, wie Kluge, P. Grdr.[2] I, 929 annimmt, die quelle der ae. form sein könnte (in diesem falle wäre *Crīst* zunächst nordhumbrisch gewesen), jedoch keineswegs zu sein braucht.

Kluge hat neulich in P. Br. Beitr. XXXV, 133 f. die kurzvokalischen formen ahd. asä. *Krist* (vgl. auch mndl. *Kerst* <

[1]) Die bemerkung Kluge's in P. Grdr.[2] I, 994, dafs die entstehungszeit der palatalisierung von *sk-* vor *ŏ* vor die übernahme von lat. *scola* falle, wäre hiernach mindestens nur teilweise richtig. Kluge, der *Sceottas* usw. übersehen hat, hält ebda. *Scottas, Scotland* mit *sk* für nordisch, was zweifelhaft erscheint.

**Kirst* < **Krist*, sowie an. *Kristr*) auf got. **Kristus* (geschrieben *Xristus*) zurückführen wollen, aber da bleibt die frage, woher die Goten diese aussprache bezogen hätten. Mit recht erklärt der altmeister das *X* des gotischen wortanlautes als eine literarische schreibform des sacrosancten namens; ich möchte weiter gehen und auch für das got. *i* anstatt *ei* dieselbe scheu, das schriftbild zu entstellen, verantwortlich machen. Was Kluge's hinweis auf die abwerfung der endung in *Krist* (gegen *Pētrus* u. ä.) angeht, so findet sich diese im ansatz doch auch im asä. vokat. *Pēter* und in solchen kasusformen wie ahd. Tat. *Pētres, Pētre* (neben *Pētruses, -e, -an*), *Philippes, -e, Pilāte* (neben *Pilātuse*), asä. *Octauiānes* (*-as*). Mir kommt es wahrscheinlicher vor, dafs die vulgärlateinische aussprache mit offenem *i* unvermittelt zu der ja ziemlich späten entlehnung im Ahd. und Asä. das muster abgegeben habe, und ich glaube, dafs daneben die frühere altenglische entlehnung ganz gut auf lat. *Chrīstus* beruhen könne.

Unbedingt zugunsten des langen *i* schon im Altenglischen spricht Orm's ausnahmslose schreibung *crist*, d. h. *krīst*. Dafs der verfasser des Orrmulum hier unter französischem einflufs stünde (wie vielleicht bei *messe*, aber z. b. nicht bei *munnt* = ae. *munt*[1]), ist wenig glaublich. Wäre dies der fall, so hätte er wohl auch die ableitungen des heiligen namens mit *ī* versehen. Und wie sind dort die verhältnisse?

Crisstene, crisstenndom und *crisstnenn* haben im Orrmulum kurzes *i*. Dafs das adjektiv nachträglich durch den einflufs des gänzlich abweichenden afrz. *crestien* sein *ĭ* erhalten hätte, ist unmöglich. Beim verbum (immer *crisstnenn, crisstnedd* usw. geschrieben) = ae. *cristnian* erklärt sich *i* einfach als kürze vor dreifacher konsonanz. Für *crisstenndom* (so 36 mal[2]), gegen 6 mal *cristenndom*, nl. 6204, 11112, 13040, 13072, 13166, 15292) könnte man sich auf die nicht ganz gleichgearteten *allderrdom, allderrmann* u. ä. berufen, aber *crisstene* (so 10 mal[2]), nur 8411 *cristene*, fast unmittelbar nach *cristess*) scheint abseits zu stehen, und es ist unnötig, *crisstenndom* (vulgär-lat. *chrĭstianitas*,

[1]) Schon ein halbes jahrhundert später (der erste beleg im N. E. D. ist aus Gen. Exod.) erscheint *mount*, mit französischem vokalismus.

[2]) Nach dem glossar in Holt's ausgabe, mit den durch Kölbing's kollation veranlafsten berichtigungen.

vgl. afrz. *crestientet*) von ihm zu trennen. Da altenglisch der mittelvokal gewöhnlich erhalten bleibt (Bosw.-T. belegen *cristene* u. ä. über 20, *cristnu* 1 mal), ist eine ähnliche erklärung wie beim verbum beim adjektiv unstatthaft, sodafs man entweder mit Pogatscher § 144 an die kürze bezw. offene qualität des *i* in romanischen sprachen (z. b. afrz. *crestien* < vulgär-lat. *chrĭstianum*) anknüpfen kann oder einflufs seitens *cristnen* oder *cristendōm* annehmen mufs, wenn man nicht zu Luick's erklärung (Anglia XX, 339 f.) greifen und das *i* aus *ī* in der ersten silbe des dreisilbigen *cristene*, der einzigen bei Orm belegten form, entstanden lassen sein will. Die erste erklärung scheint mir entschieden den vorzug zu verdienen; wenn sie richtig ist, ist auch im Altenglischen für *cristen*, *cristendom* und *cristnian* kurzes *i* anzusetzen (wie für asä. *kristin*, afries. (*kersten*) *kristen* usw.). Derselbe gegensatz besteht ja auch zwischen afrz. *crestien*, *crestientet* einerseits und *Crist* andrerseits, von denen man doch schwerlich nur das letzte als eine gelehrte entlehnung betrachten darf.

Groningen, im Dezember 1912. J. H. Kern.

ZU NE. *OVEN*.

Schon Schröer und ihm folgend Luick (Herrigs Archiv CII, 83[1]) haben auf Orm's *inn ofne* 993, 999, letzterer auch auf die häufige synkope in diesem worte aufmerksam gemacht und daraus den schlufs gezogen, das wort habe im Frühmittelenglischen *ō* gehabt, sodafs das *v* im Neuenglischen als spätere kürzung des aus diesem *ō* hervorgegangenen *u* zu erklären wäre. Ich möchte noch auf vier altenglische belege für länge hinweisen, nl. *ófen* Wsä. Ev. Matth. 13, 42. 50, *ófn* Daniel (hrg. Blackburn, Belles-Lettres Series) 224, 237. Zwar sind bekanntlich akzente nicht immer für länge beweisend, aber eine solche häufigkeit der bezeichnung in einem verhältnismäfsig selten belegten worte ist doch nicht bedeutungslos, umsomehr als ähnliche fälle in den beiden betreffenden hss. (soweit mit akzenten veröffentlicht) zunächst ungewöhnlich sind. Im akzentreichen Ms. Junius 11 finde ich nur folgende allenfalls hierhergehörige belege:

Exodus: *dágum* 97, *átol* 201; Daniel: *twígum* 503 (letzteres sehr unsicher, indem der apex auch als *i*-strich, gleich unserem punkt, verwendet wurde, z. b. Exod. *onwíst* 18, *wíste* 130, Daniel *wíste* 103).

Im Wsä. Matthäus-Evangelium finden sich nur noch: *ófer-seglode* 9, 1 (wortton? verwechslung mit *ōfer* sb.?), *atúgon* 13, 48 (wortton? l. *átugon*?), *lósedon* 18, 13 und *agóten* 26, 28 (wie *atúgon*).

Im Markus-Evangelium: *to þam láman* 'paralytico' 2, 10 (l. *þám laman*?), *þécene* 'tectum' 13, 15.

Im Lukas- und Johannes-Evangelium sind allerdings die belege viel zahlreicher, nl.:

Lukas: *stéfne* 1, 42; 17, 15; 23, 23. 46; *stéfen* 3, 4; *stéfna* 23, 23; (*scípu* 5, 2); *geméte* 'mensura' 6, 38; *ǽtende* 'manducans' 7, 33; *étan* 12, 22; *éte* 17, 8 (bis); 22, 16; akk. sg. mask. *þǽne* 8, 13; *úferaþ* 12, 45; *cúme* 14, 9; (? *aríse* 'surrexerit' 16, 31[1]); *ǽcere* 17, 7; *þécene* 17, 31; (*híne* 'illum' usw. 22, 4. 61); *hána* 22, 34. 60; *fǽder* 23, 34. 46; *hlótu* 23, 34; (*awríten* 23, 38); *on náman* 'nomine' 23, 50; *góde* 'deo' 24, 19; *lǽte* 'tardi' 24, 25; *wúna* 24, 29; (*bríce* 'fractione' 24, 35; *gewrítu* 24, 45); zweifelhafter: *wége* 11, 6; 24, 35; *dǽge* 18, 33; 24, 7; *nyðer-stíge* 'descensum' 19, 37 (vgl. häufiges *dǽg* in der hs., sonstiges spwsä. *dæig* u. ä. und *weggess* u. ä. = ´× im versausgang des Orrmulum.

Johannes: *stéfn* 1, 23; *beføran* 1, 30; *wǽtere* 1, 31. 33; *fátu* 2, 7; *hládaþ* 2, 8; (*swípan* 2, 15); *mýnetera* 2, 15; *dágon* 2, 19; *a-háfen* 3, 14; *súnu* 3, 36; *mére* 'piscina' 5, 2; (*twígu* 12, 13); *frémiað* 12, 19; *lúfedon* 14, 28; *fǽder* 17, 24; *for-brǽce ge* 'comminuetis' 19, 36; *étað* 21, 12.

Wenn man jedoch, wie ich glaube tun zu dürfen, sich an den in den beiden ersten evangelien begegnenden wenigen fällen hält, so wird durch die beiden zeugnisse im Matthäus, in verbindung mit denen im Daniel und dem *ofne* des Orrmulum, die mir freilich unklare dehnung des *o* im worte *ofen* fürs Altenglische bestätigt.

[1]) Opt. präs.? R² *ariseð*, Lind. *arises*.

GRONINGEN, im Dezember 1912. J. H. KERN.

ZU DEN HANDSCHRIFTEN DER CURA PASTORALIS.

Von den beiden von H. Sweet in seiner ausgabe der Cura pastoralis [1]) veröffentlichten handschriften ist bekanntlich die eine nicht nach dem originalmanuskript sondern nach einer von Junius angefertigten kopie (Junius 53) herausgegeben. Das original selbst, Cotton Tiberius B XI im Britischen Museum, ist bis auf einige kleine fragmente vollständig verbrannt (vgl. Sweets einleitung, s. XIII), und diese fragmente sind bisher noch nicht veröffentlicht worden. Da nun auch die sorgfältigste abschrift das original nicht völlig zu ersetzen vermag, wäre es somit besser, die Juniusabschrift nicht als hs. C. zu zitieren, um jeden schein, als handle es sich um eine alte Cottonhandschrift, von vornherein auszuschliefsen. Tatsächlich möchte man glauben, diese reine äufserlichkeit in der bezeichnung habe mit dazu beigetragen, das vertrauen auf die zuverlässigkeit dieser kopie zu verstärken. Sweet selbst hat sich mit der frage, wie genau Junius seiner vorlage gefolgt sei, befafst und kommt in seiner einleitung s. XIX zu folgendem ergebnis:

"The only point of interest about J [sc. Junius 53] is the accuracy of the copy. This question is easily settled by a comparison of those parts of the MS. which were copied from H., and the result is very satisfactory: the words and letters of the original are given with great accuracy, and without any 'critical' emendations. Junius has, however, swerved from

---

[1]) King Alfred's West-Saxon Version of Gregory's Pastoral Care, ed. by Henry Sweet, E. E. T. S., bd. 45 und 50.

the path of literal accuracy in a few unimportant particulars: he neglects the accents of his original, changes *u* in such words as *huæt* into *w*, and *ð* into *þ*, especially in the word *ðe*, which he nearly always writes *þe*. He also expands contractions, writing *ðonne* and *and* for *ðon̄* and 7. These facts are confirmed by the fragments of C. I itself: they show *ón* several times, while Junius omits the accent each time, and *ðe*, *ðæt*, *suæ* against the *þe*, *þæt*, *swæ* of J. Otherwise the fragments — as far as they can be deciphered — agree with J." Auf s. XVI geht Sweet sogar soweit, der handschrift C. I (d. h. eigentlich Jun. 53, denn C. I ist so gut wie verloren) vor H. den vorzug zu geben.

Nach diesem nachdrücklichen zeugnis zugunsten der hs. C., wie man Jun. 53 hinfort zu bezeichnen pflegte, ist es kein wunder, dafs diese handschrift in besonderer wertschätzung steht. P. J. Cosijn hat in seiner "Altwestsächsischen Grammatik" die laut- und flexionsformen von C. mit derselben sorgfalt in seine statistiken verarbeitet wie die von H., und von hier aus haben sie sich in spezialuntersuchungen wie in gesamtdarstellungen der altenglischen grammatik weiter verbreitet.

Zweifel an der zuverlässigkeit der Junius'schen abschriften wurden zuerst in mir wach, als ich vor einiger zeit H. W. Norman's ausgabe des Hexameron mit den hiesigen handschriften verglich. Auch wenn man die fortschritte der anglistik in berücksichtigung zieht, ist es ein etwas starkes stücklein, dafs Norman zu behaupten wagt,[1]) sein text beruhe auf MS. Jun. 23 (jetzt Hatt. 115). In wirklichkeit geht sein text fast immer auf Jun. 47, eine sehr fehlerhafte Juniusabschrift von Hatt. 115 zurück, und Norman hat die zahlreichen ungenauigkeiten seiner vorlage um eine reichliche anzahl neuer fehler vermehrt.

Nachdem mein mifstrauen gegen Junius einmal rege geworden war, machte ich mich an eine vergleichung zwischen Hatt. 20 und dem daraus abgeschriebenen teile von Jun. 53.

[1]) Einl. s. XX. "The text of the Hexameron is taken from a very ancient MS., numbered Junius 23, in the Bodleian, and is collated with Jun. 47 of the same, which is a transcript made by the indefatigable Junius from a MS. in the Hatton collection."

Auf gut glück griff ich die stelle Jun. 53 s. 200 heraus, der in Sweets ausgabe s. 387 entspricht und fand folgende abweichungen:

Hatt. 20 (nach Sweet):		Jun. 53:
387, 13	*getæsu*	*gesætu*
—, 21	*hiere*	*hire*
—, 31	*hie*	*hi*
389, 8	*bioð*	*beoð*
—, 11	*beclipð*	*beclipt*
—, 32	*Canonea*	*Cananea*
—, 35	*fæsðlicor*	*fæstlicor*
—, 36	*swa him ða*	*swa him mann þa*
391, 15	*anfehð*	*onfehð*
—, 17	*life, gif*	*life onfenge gif*
—, 18	*we[o]lena* (d. h. *o* über z. v. schreiber)	*welena*
—, 21	*giefe*	*gife*
—, 25	*hine*	*hyne*
—, 26	*fe[o]la*	*fela*
—, 26	*he wilnað*	*hie wilnað*
—, 29	*tó te forlætanne* (s. u.)	*te* fehlt
393, 1	*anwald*	*anweald*
—, 6	*ryhtwisnesse*	*rihtwisnesse*
—, 7	*ofslog*	*ofsloh*
—, 11	*ðæm*	*ðam*
—, 12	*befioll*	*befeoll*
—, 16	*siððan*	*sidða*
—, 35	*hi*	*hie*
395, 5	*he*	*hie*
—, 6	*gefylle*	*ne gefylle*
—, 8	*andwearde*	*andwearda*
—, 11	*fæsðlicost*	*fæstlicost*
—, 11	*tohopia[n]* (*n* über zeile)	*tohopia*
—, 14	*nó ne wepen*	*ne* fehlt
—, 22	*ðæm*	*ðam*
—, 32	*hie*	*he*
—, 33	*hie*	*he*
397, 4	*nó læs*	*no þy læs* (*þy* über zeile)

Hatt. 20 (nach Sweet):		Jun. 53:
397, 4	*ne ne*	*ne*
—, 12	*bioð*	*beoð*
—, 28	*hwelchwugu*	*hwæthwugu*
—, 33	*Sodoman*	*Sodomam*
399, 7	*gefæsðnod*	*gefæstnod*
—, 17	*ðeah*	*swa ðeah*
—, 20	*gescilde*	*gescylde*
—, 23	*lytele burg*	*lytle burh*
—, 25	*genoh*	*genog*
401, 6	*ytemesta*	*ytemæsta*
—, 9	*agiemeleasiað*	*agymeleasiað*
—, 12	*ðæt ðæt*	*ðæt*
—, 14	*bioð*	*beoð*
—, 16	*arwyrðlicost*	*arwurðelicost*

Diese probe mag genügen. Gewisse lautliche umsetzungen sind wohl mehr oder weniger systematisch durchgeführt, z. b. die veränderung von *sð* > *st* (389, 35; 395, 11; 399, 7) oder von *io* > *eo* (389, 8; 393, 12; 397, 12),[1] während bei andern bloſse nachlässigkeit vorliegen mag; dazu kommen eine groſse anzahl tiefergreifender textveränderungen wie wortauslassungen oder -hinzufügungen (389, 36; 391, 17; 391, 29; 395, 6, 14; 397, 4), sodaſs Sweets behauptung (s. o.): "the words and letters of the original are given with great accuracy, and without any 'critical' emendations", sich mit den tatsachen nicht vereinigen läſst.[2]

---

[1]) Demnach bedürfen wohl auch die untersuchungen, die Sievers, Zum angelsächsischen Vokalismus, s. 39 f. über das verhältnis von *eo* : *io* im Altwestsächsischen gemacht hat, einer nachprüfung.

[2]) Die zitierten stellen in Sweets ausgabe habe ich alle mit hs. Hatt. 20 verglichen und mich davon überzeugt, daſs Sweet überall gegenüber Jun. 53 die richtige lesart hat. Dagegen sind bei Sweet folgende druckfehler zu berichtigen: 393, 32 l. *andwearde* st. *anwearde*. 399, 15 l. *gehælð* st. *gehealð*. Was Cosijn, Altwests. Gram. § 105, 3 (wenn ich die stelle recht verstehe) als konjektur vorschlägt, ist somit lesart der hs. — Mit 391, 29 *to teforlætanne* (*te* ist mit dem folgenden zu einem wort zusammengezogen) weiſs ich nichts anzufangen. Die beiden ersten buchstaben sind allerdings am ehesten als *te* zu lesen, sind aber sehr dick, als ob aus andern buchstaben korrigiert. Auch hat der querstrich des *t* eine starke rundung nach unten, wie sie sonst nicht vorkommt.

Ist es nun an sich schon höchst unwahrscheinlich, dafs Junius, der es beim abschreiben von Hatt. 20 so sehr an der nötigen sorgfalt fehlen läfst, mit Cotton Tiberius B XI. wesentlich anders verfahren sei, so läfst sich überdies noch die fehlerhaftigkeit der abschrift aus den erhaltenen fragmenten nachweisen. Von den acht geschwärzten pergamentfetzen — so viel hat sich von der handschrift noch erhalten — lassen sich sieben gröfstenteils noch entziffern. Es ergeben sich daraus die folgenden deutlich lesbaren abweichungen von Jun. 53.

Jun. 53 (nach Sweet):		Tib. B. XI.:
6, 22	*hie*	*hi* (frgm. 4 [b])
—, 23	*swæ swæ*	*suæ swæ* (do)
—, 24	*areccean mæhte* (vgl. Cosijn § 3, 7)	*areccan meahte* (do)
14, 4	*on oðre þa hieremen*	*ón oðre wisan ða hieremen* (frgm. 2 [a])
—, 12	*upahæfenan*	*upahafenan* (frgm. 5 [b])
—, 15	*on oðre*	7 *ón oðre* (7 fehlt nicht!) (do)
16, 4	*swigge*	*swige* (frgm. 5 [a])
—, 11	*upahæfenan*	*úpáhafenan* (frgm. 1 [a])
18, 2	*gesibsuman*	*sibsu*[*man*] (kein *ge*!) (frgm. 1 [b])
—, 4	*hie*	*hi* (do)
—, 9	*on*	7 *on* (7 fehlt nicht!) (frgm. 3 [b])

Vielleicht ist in fragment 4[b] *bebiode* für Sweet 8, 1 *bibiode* und ebenda *naman* für *noman* zu lesen; doch ist die stelle zu undeutlich, um ein sicheres urteil zu gestatten. Auf das fehlen der akzente in Jun. 53 und die schreibung *þ* für *ð* brauche ich nicht einzugehen, da ja bereits Sweet auf diese tatsache hingewiesen hat und da diese kleinigkeiten neben den viel wichtigern abweichungen von Tib. B. XI. nicht ins gewicht fallen. Eines steht nunmehr fest: Tib. B. XI. ist für uns so gut wie völlig verloren, und die dürftigen fragmente vermögen nur zu beweisen, welchen geringen ersatz die abschrift Jun. 53 für das verlorene original bietet. Hs. Jun. 53 ist nicht nur für lautliche untersuchungen eine sehr unsichere grundlage, sondern sogar der wortlaut ist stellenweise durch

nachlässigkeiten und konjekturen zerstört.[1]) Unter diesen umständen ist es dringend geboten, die übrigen handschriften heranzuziehen, unter denen Otho B II (von Sweet Cotton II genannt) jedenfalls die wichtigste ist. Sweet hat diese handschrift, wie er Preface s. IX selbst zugibt, erst nach vollendung seiner ausgabe eingesehen, und die lesarten, die er teils im text von Cott. I, teils als Appendix II abdruckt, stammen von den randnotizen der hs. Jun. 53 her, die sich in diesem falle noch durch besondere ungenauigkeit auszeichnen.

Über das verhältnis der handschriften unter sich und eine anzahl weiterer textkritischer fragen werde ich bei anderer gelegenheit handeln. Zunächst liegt es mir nur daran, erstens den allgemein herrschenden glauben an die zuverlässigkeit von Jun. 53 zu erschüttern und zweitens zur vorläufigen anzeige zu bringen, dafs ich eine neuausgabe der Cura pastoralis nach sämtlichen handschriften mit dem text der lateinischen vorlage in angriff genommen habe.

---

[1]) Sweet ist völlig im irrtum, wenn er in der einleitung s. XIX annimmt, dafs an den stellen, wo Junius am rande andere lesarten notiert, die richtigkeit des textes dadurch gewährleistet werde. Tatsächlich hat Junius sich völlig auf seine kopie verlassen und hat z. b. in 14, 4 *wisan* als var. lect. von Hatton eingetragen, ohne zu merken, dafs dieses wort nur in seiner abschrift, nicht aber im originaltext, fehlt.

Ähnliche beschwerden wie die obigen äufsert übrigens Logeman in der einleitung (pp. XXXI f.) zu seiner ausgabe der Rule of S. Benet. — E.

OXFORD, im Dezember 1912. KARL JOST.

BOCCACCIO AND THE PLAN OF CHAUCER'S *CANTERBURY TALES.*

I.

Of all Chaucer's works none has seemed of more uncertain origin than the greatest of them. In discussing the scheme of the *Canterbury Tales*, most critics have contented themselves with mentioning somewhat vaguely such earlier works as the *Seven Sages* and Boccaccio's *Decameron.*[1]) The resemblance of the former to Chaucer's work hardly extends beyond the fact that both are frame-stories; as to the *Decameron*, no evidence has ever yet been found either to prove or to disprove clearly that Chaucer knew it, for the obvious arguments *pro* are well offset by other arguments *con*. There has been a marked disposition on the part of English and American writers to believe that he did not, and on the part of Continental writers (not only Italian but German and French also) to believe that he did. This influence of patriotism is suggestive of the lack of evidence. But in 1910 Professor Lorenz Morsbach published an interesting article, *Chaucers Plan der Canterbury Tales und Boccaccios Decamerone,*[2]) in which he sets forth certain specific similarities

---

[1]) For a summary of previous opinion, see Miss E. P. Hammond's admirable *Chaucer, A Bibliographical Manual* (New York, 1908), pp. 150–3; also Morsbach in *Engl. Stud.* xlii, 43—4, and the writer's *Development and Chronology of Chaucer's Works* (Chaucer Soc., 1907), p. 132. One of the best arguments for Chaucer's knowledge of the *Decameron* is by Professor Pio Rajna (*Romania*, xxxii, 244—256), apparently unknown to Professor Morsbach.

[2]) *Englische Studien,* xlii, 43–52.

of plan between the two works, wherein they differ from most other early frame-stories, as convincing evidence that Chaucer was influenced by the *Decameron.* We may well be grateful to Dr. Morsbach for having analyzed and narrowed down the issue. But his argument seems to lose most of its force when we find that it applies about equally well to another work of Boccaccio's which Chaucer certainly knew, and to still another which he may quite well have known.

Professor Karl Young has shown convincingly[1]) that in the *Troilus and Criseyde* Chaucer made free use of details borrowed from Boccaccio's *Filocolo.*[2]) The present writer finds it also difficult to doubt that the *Franklin's Tale*[3]) was based on the fourth tale in the very episode in it of which he is about to speak. A close parallel to the *Canterbury Tales* here cannot but appear at least as significant as one in the *Decameron.*

It will be necessary to summarize at some length, since the *Filocolo*[4]) is little read, — not undeservedly, in spite of a diffused charm. Florio, only son of a king of Spain, having changed his name to Filocolo, is travelling with several friends in search of his beloved Biancofiore, whom his parents, fearful of her power over him, have caused to be abducted by merchants. Here follows the long unified episode which we are concerned with.[5]) Wind-bound for several months

---

1) *The Origin and Development of the Story of Troilus and Criseyde* (Chaucer Society, 1908).

2) Well-known as an expansion of the story of *Floris et Blanchefleur,* and dating perhaps from 1336—42 (cf. Young, p. 31, and references there given); the *Decameron* dates probably from the early '50's (Koerting, *Boccaccio's Leben und Werke,* Leipzig, 1880; p. 674).

3) Cf. Rajna in *Romania,* xxxi, 41—2, and xxxii, 204—67; F. Lot in *Le Moyen Age* for 1902, pp. 108—72; Young, p. 181, note. Professor W. H. Schofield thinks otherwise (*Publ. Mod. Lang. Assoc.,* xvi, 405—49; *Engl. Lit. Norm. Conq. to Chaucer,* pp. 194—6).

4) I quote from the Magheri-Moutier edition of the *Opere Volgari di Giovanni Boccaccio* (Firenze, 1827—34), vols. vii and viii. The part in question is in vol. viii (ii of the *Filocolo*), pp. 27—120.

5) The whole episode was put into Italian verse about the middle of the 15th century; a French translation of it was published about 1531, a Spanish about 1546, and an English in 1567 (see Rajna's article in *Romania*

at Naples (p. 20), he is walking one day by the shore (22) with his friends Ascalione (an old man), Feramonte (duke of Montorio), Menedone, Parmenione and Massalino[1]); they come to a garden, hear the music of a party of young men and women, and are invited by one of them to join it (28). Filocolo speedily becomes very friendly with Galeone, one of the men. The presiding spirit is Fiammetta, daughter of the King of Naples,[2]) and in the heat of the day she, four other ladies, three Neapolitan men and Filocolo and his five friends (fourteen in all) withdraw to a shady spot (32); and at the suggestion of Fiammetta, that their conversation may proceed with more order, agree that one of the number shall be king and that each shall submit to him some problem or dilemma relating to love ("una questione d'amore").[3]) Ascalione, the oldest of the company, having been made king, gracefully

---

xxxi, 28—81, *Le Questioni d'Amore nel Filocolo,* not to be neglected by anyone interested in the history of the frame-story). That the whole *Filocolo* was read in England in the 16th century is suggested by the fact that "Il Filocopo [an alternative name] Boccacii" was the only work of Boccaccio's among many "Grammatica et Poetica" in the library of Sir Thomas Smith, 1 Aug., 1566 (see his life by John Strype, Oxford, 1820, p. 280; I owe the reference to my colleague Professor Tilley).

[1]) Cf. I. 344, 353.

[2]) P. 30. In her of course Boccaccio compliments the daughter of King Robert of Naples, his lady-love Maria d'Aquino, to please whom he was writing the book (vol. i, p. 7).

[3]) Rajna points out (*Romania,* xxxi, 35, 73) French and Provençal parallels to this proposing of love-problems, and also that what he calls "il tipo delle Questioni-Novelle" has been not uncommon in Asia and Europe (pp. 58 ff., 74, 80). Even in the *Decameron* there is a sort of survival of the *questione*-type; not only does it appear especially in Day x, but on nearly every day the tales are supposed to illustrate some general idea. The problem-*novella* (better so named than the modern "problem-play") may also be connected with the universal mediaeval fondness for a formal dialectic method on all sorts of subjects. In St. Thomas Aquinas' *Summa Theologiae* each *Pars* is divided into *Questiones* ("Questio prima: De sacra doctrina, qualis sit, et ad quae se extendat"), and each *Questio* into *Articuli* ("Articulus primus: Utrum sit necessarium, praeter philosophicas disciplinas, aliam doctrinam haberi"). The subject may be made to widen out almost indefinitely; *e. g.* in the *Disputationes Tusculanae,* in which Cicero is meeting with his friends at his villa, on five successive days they discuss subjects suggested by some of the company. Boccaccio refers to this work of Cicero's in the *Comento sopra Dante* (Magheri-Moutier edition, I. 297).

passes the sovereignty to Fiammetta, and offers her a laurel-garland; she proposes no subject herself, but calls first on Filocolo, rules that the others shall speak in the order in which they are sitting, opens the discussions which follow the *questioni* and gives judgement. Then follow the thirteen *Questioni d'Amore.*

I. A lady's two lovers ask her to show by a sign which of them she prefers. She and one of them are wearing garlands, the other is bare-headed. She sets her garland on his head, then takes that of the other and puts it on her own. The question is which she loves best. — The queen's comment is that the lady clearly wished to keep the love of both, but that she loved best him to whom she gave her garland, because one who loves desires to give. Filocolo holds that she preferred the other, because a lover likes to wear some ornament belonging to the loved one. The queen replies that love would not deprive the loved one of anything good. — The debates following the other *questioni* are similarly sedate and conventional; the queen comments, the teller courteously opposes her, and she speaks again.

II. Longanio tells how he overheard two sisters lamenting. The lover of one of them [like Romeo] has been exiled after their love has been gratified. The union of the others has constantly been prevented. Which damsel is worse off?

III. Cara tells how out of many suitors she has chosen three as especial favorites; one is strong, another courteous and liberal, the third wise. To which shall she give himself?

IV. Menedone tells how the wife of a knight was beloved by Tarolfo, another knight. To rid herself of his solicitations, she promises to accept him if he will provide her in January with a garden blooming as in May. This he does, by the arts of Tebano, a wizard. Her husband desires her to keep her word; but, overcome by such magnanimity, Tarolfo gives up his claim on her, and Tebano his on Tarolfo. Which of the three men was most generous?[1])

[1]) It is this tale (repeated with slight change in *Decam.* x. 5) which Rajna and others regard as Chaucer's source in the *Franklin's Tale* (*Romania*, xxxii, 234—44). *Questione* XIII also appears in *Decam.*, x. 4.

V. Clonico, who admits he had previously [like Troilus] been hostile to love, relates how he once saw a boat approaching the shore bearing four ladies. An angel standing among them[1]) shoots him with a golden arrow and one of the ladies with a leaden one, who straightway despises the passion just aroused in him. A friend of his loves a lady who, though she has gratified his love, will not believe in its greatness and herself cares for another. Is Clonico or his friend in harder case?

VI. A nameless lady in a dark vesture tells how her brother had been beloved by two damsels, who, seeing him in a garden, ran toward him to kiss him and to discover for which he cared most. One of them carried out the plan, the other stopped short, out of modesty. Which loved him most?

VII. Galeone, who is much under Fiammetta's spell, is gazing at her lost in thought, and has to be recalled to his duty. He tells how he had just seen a little spirit issue from a fountain and flit about her head singing an amorous *ballata*. When she makes no response to this flattery, Galeone (apparently to make her commit herself) proposes the question whether or not it is for a man's good to love.

VIII. Pola briefly queries whether it is better for a man to love a rich and noble woman, or a poor and lowly one.[2])

IX. Similarly Feramonte queries whether it is better to love maid, wife or widow.[3])

X. Ascalione tells how a noble widow, beloved by two knights, is unjustly condemned to be burned, unless a trial by combat ends in her favor. The knight who first hears of her peril goes armed to the lists to fight for her. The other laments his own tardiness till he bethinks him of reaching the lists before the accuser, fighting against the lady's cause and letting himself be beaten. This he does. Which of the knights showed greater love?

---

[1]) Obviously imitated, with no great success, from *Purgatorio* II. And cf. p. 83 below.

[2]) To Rajna's parallels (Rom. XXXI. 52) add Martial, *Epigr.* III. 33.

[3]) Cf. January's discussion in the *Merchant's Tale*, 1415 ff. Koerting (*op. cit.*, p. 238) refers to Boccaccio's sonnet no. 101 (Moutier edition, xvi. p. 98).

XI. Graziosa asks in few and modest words which is a greater delight to the lover, to see his lady face to face, or to think amorously about her.

XII. Parmenione tells of a young man who gained access to his lady by the aid of a hideous old procuress, but was surprised by the lady's two brothers. They let him choose between death and the following bargain: he may have their sister for a year, but must bind himself to lavish exactly the same and as many endearments on the procuress for another year. He naturally accepts the bargain, but the question remains which woman he shall choose first.

XIII. Massalino tells of a noble knight who vainly loved another man's wife. He leaves to become governor of another city, where he presently hears of the lady's death in childbed before the birth of her child. He hastens back in grief, opens the sepulchre [like Romeo] to take farewell of her corpse, discovers her pulse feebly beating, has her carried to his own mother's house and restored to life, and treats her with all tenderness and honor. After the birth of her child, he bids her mourning husband to a banquet, at which she appears in the garb in which she had been entombed, and sits in silence beside her husband, who naturally observes her in bewilderment. The knight at last puts the child into its father's arms, and restores his wife to him. Which is greater, the lover's magnanimity or the husband's joy?

After the last discussion the general mirth and music recommence in the garden, and finally the party breaks up and Filocolo returns to his lodging.

It is unnecessary to point out that this has long been recognized[1] as the first sketch of the idea which Boccaccio carried out with far greater scope and art in the *Decameron.* As to the *Canterbury Tales*, it will strike anyone that in two respects the *Questioni*-episode seems at first less likely to have suggested their plan than the *Decameron* does. One is that this episode does not set out to be a collection of tales

[1]) Cf. Rajna in *Romania* xxxi. 34, 75; Koerting, *op. cit.*, p. 655.

as such, but rather of problems and their solutions. The statement of the cases occupies much less than one-half of the whole episode, and sometimes the discussion is many times as long as the statement of the problem. Of the thirteen *Questioni*, four (VII. — IX., XI.) are mere briefly-stated problems, three (II., III., V.) set forth situations with a good deal of narrative and at more or less length, two (I., VI.) are of the nature of anecdotes, and four (IV., X., XII., XIII.) are genuine tales.[1] But the tales increase toward the end, and quite outweigh the questions that grow out of them: in fact in the last one (elsewhere too) the question is a forced and silly one. The tales are so much the most interesting part of the episode (except perhaps the frame) that they are certainly what anyone would carry away in his memory. They set that vigorous artist Boccaccio to writing the *Decameron*; why not the equally vigorous Chaucer to writing the *Canterbury Tales*?

The other point is that this episode may seem to offer no precedent for a large collection of tales. Each of thirteen persons speaks but once, and some of them very briefly; in the *Decameron*, on the other hand, each of ten tells ten tales, and in the *Canterbury Tales* Chaucer intended each of about thirty to tell four (*Prol.*, 791—4). The *Decameron* contains about 1100 good-sized pages, the *Filocolo*-episode 93 of the same, and the *Canterbury Tales* nearly 650 somewhat larger pages. In the two longer works the meeting lasts several days, in the *Filocolo* but one. But to insist on such an objection would seem somewhat mechanical. Why should not Chaucer, independently of Boccaccio, have made this simple expansion of Boccaccio's earlier plan? The question is not how he conceived the idea of *any kind* of a large collection of stories; various possible sources for such an idea have long been recognized. It it practically certain that when Chaucer was planning his great work he had just been writing thousands of lines in the *Legend of Good Women*, which was

---

[1]) Cf. Rajna, *Rom.* xxxi. 75. For the present purpose a tale may be defined as a somewhat extended narrative with interest of incident and a climax. The omission of an obvious conclusion in order to make talk will not matter.

intended to be a large collection of stories; in both versions of the prologue (A, 471—4, B, 481—4) Alcestis charges the poet to spend the greater part of his time for the rest of his life in composing it. The idea of a large collection of tales was therefore already in his mind, and the only question is how he came to devise the plan just as he did. While if he were otherwise known to have been familiar with the *Decameron*, one would naturally regard that as the main source, it would be hardly logical, under the circumstances, to fix on it rather than on a work which it is certain he knew.

But now let us see how Professor Morsbach's parallels between the two longer works[1]) fit the *Filocolo*-episode.

(1) The several tales are "nicht von einer oder mehreren einzelpersonen, sondern von einer gesellschaft erzählt". This Dr. Morsbach finds in no earlier frame-story except in the first part of Book IV of Ovid's *Metamorphoses*.[2]) But it is found in the *Filocolo*-episode.

[1]) *Englische Studien*, xlii, 45—6.

[2]) This germinal parallel to the *Canterbury Tales* in a work so familiar to Chaucer has been (somewhat inadequately) recognized by Dr. Morsbach (p. 45). The three daughters of Minyas profanely gather (Morsbach's point 1) during a festival of Bacchus (point 2) to do their spinning and weaving in order to flout him, denying his deity and speaking lightly of Apollo. At the suggestion of one of them (cf. point 4) each tells a tale, between which are short "links" (point 3). At the end the outraged god turns the webs into vines and the girls into bats. Of the three tales the first is that of Pyramus and Thisbe, believed to be the only source of the second *Legend* (Skeat, III. xxxvii, and Bech in *Anglia* V, 318—20; cf. *L. G. W.* 725 and *Merch. T.* 2125—31). So there is exactly the same evidence for Chaucer's knowledge of this small precedent for the *C. T.* as with the *Filocolo*, his general knowledge of the whole work, and especial use of one tale in this part of it. Every little helps to dispell the illusion of unique resemblances between the *Decameron* and the *Canterbury Tales.* Morsbach suggests that Boccaccio may have got his idea from Ovid; but why might not Chaucer equally well have got his? There is in fact no reason to doubt that the *Metamorphoses* may at least have familiarized both Boccaccio and Chaucer with the idea of the frame-story, for in various other parts we find "tales within tales"; *e. g.* II. 531—632 (the story of Phoebus and the crow, etc.), V. (the contest between the Muses and the Pierides). With both of these Chaucer shows familiarity in the *C. T.*; the Man of Law refers to the second (B, 92—3), and *Manc. T.* is founded on the first. As to Boccaccio, not only were *Metam.* one of his favorite poems (in Questione IV. he borrows from it largely: Zingarelli in *Romania* xiv. 433—41), but

(2) "In beiden dichtungen ist ein äufseres ereignis, eine begebenheit die veranlassung [*sc.* des zusammentreffens], bei Boccaccio die pest und die damit verbundene flucht aus der stadt, bei Chaucer die pilgerfahrt." We are not introduced to the party in the *Filocolo* till it has been some time together,

---

this very episode of the three daughters of Minyas has perhaps had a visible effect on *Filocolo* (II. 256—72), where he metamorphoses a little on his own account. Florio and Biancofiore on their return toward Spain come to a spring near Naples, by which are a marble-stone, a pomegranate-tree and two thorny rose-trees. A damsel of the neighborhood declares how in former days four Neapolitan women had come to this holy place to divert themselves, and in their cups had blasphemously vaunted themselves above the gods and made light of their deity. Their silly talk is given at weary length, interspersed with anecdotes. Then Venus, Apollo and Diana appear, upbraid them and turn them into the rocks and stones and trees which the travellers had seen. Alcithoë is referred to (p. 265, one of the daughters of Minyas) and some unknown story about her; also Apollo's former love for Clymene (266), which is mentioned by Ovid in the same passage (l. 204). This episode was perhaps suggested by that in Ovid, and by another (X. 238—242) where the Propoetides denied the deity of Venus, became prostitutes and were turned to rocks. For the sake of completeness, mention should be made of one other analogue to the *C. T.*, the *Novelle* of Giovanni Sercambi (1347—1424), one of the earliest imitators of the *Decameron.* He was prominent in the politics and among the historical writers of Lucca, and his uncouth *Novelle* were written at some unknown time after the pestilence of 1374. Their frame-work shows certain unique and striking agreements with that of *C. T.* A large miscellaneous company are travelling all over Italy, visiting shrines and other interesting places; one of them is head, and appoints the author (who is among them) to tell tales, partly on the road and partly during the halts. There are other resemblances also, and the work seems to stand all Morsbach's tests except perhaps the first. One MS. exists (no. CXCIII in the Biblioteca Trivulziana, Milan), and another (seemingly of a very different recension) appears to have existed once; the work seems always to have been but little known and less valued; I believe it has never been printed in full, though several times in parts. So far as is now known, it seems unlikely that Chaucer saw the work, but the subject is now being looked into by another critic. In any case it can hardly invalidate conclusions as to a relation between Chaucer and the *Filocolo* and *Ameto.* On Sercambi's *Novelle* cf. *Storia Letteraria d'Italia*: *Il Trecento*, by Guglielmo Volpi (Milan, n. d.), 135—6, 267; Wiese und Percopo, *Gesch. d. Ital. Litt.*, 181—3; Gaspary, *Gesch. d. Ital. Litt.*, II. 72—3; J. Ulrich, *Ausgew. Nov.* . . . . *Sercambis* (Leipzig, 1891); H. B. Hinckley, *Notes on Chaucer* (Northampton, Mass., 1907), pp. 2, 3, who seems to be the first to suggest a connection with the *C. T.*

but infer that it is there for amusement. In this point, therefore, our episode may seem less near the *Canterbury Tales.* But does a company of people, especially an exceedingly miscellaneous one, strangers to each other, as Chaucer's are, ever assemble unless because of some external cause? Such an assembling for the mere purpose of telling stories[1]) could hardly be covered even by the capacious cloak of mediaeval literary charity. Some reason Chaucer had to assign, and there is certainly no great resemblance between a pilgrimage and a kind of "house-party".[2]) The value of this argument, therefore, may well be questioned.

(3) In both the longer works the tales are connected by narrative and conversation; the same is the case with the *Filocolo*-episode. In the *Decameron* the very brief links between the tales (often only a line or two) consist of summarized comments, but at the end of each day there is more general conversation and narrative, usually of a placid and stereotyped kind.[3]) In the *Filocolo*, as we have seen, there is some general talk and narrative at the beginning and end; the links consist mostly of prolonged and formal debate, except when Galeone speaks (*Q.* VII). In Chaucer's work the links are much more vivacious, dramatic and realistic than in either, and since the speakers are in motion there is naturally more action. Here there is not a great deal to choose between the two Italian works as precedents for

---

[1]) Rajna points out (*Rom.* XXXI. 75—6) an arbitrariness and lack of naturalness in representing such a set of people (not peasants) as those of the *Decameron* engaging in a series of tales. Yet one should not overlook the Breton *Lai du Lecheor* (*Romania,* VIII. 64—6), in which, at an annual meeting of aristocratic women, tales are told of the year's amorous adventures.

[2]) Some have fancied that Chaucer's pilgrims were bent on returning thanks for cures wrought by St. Thomas. Perhaps some of them were, as pilgrims to any shrine often were and are; but the poet gives that (*Prol.*, 18) only as a general reason for visiting his shrine. His intercession was especially sought by the sick (cf. the writer's article in *Publ. Mod. Lang. Assoc.* XXI, p. 481); therefore Chaucer's words are natural enough anyway, if he adopted as setting the most popular of English pilgrimages.

[3]) Once we find a bit of lively dialogue (beginning of Day VI).

Chaucer's; in the *Decameron* there is more action, in *Filocolo* more talk.

(4) In both the *Canterbury Tales* and the *Decameron* the succession of tales, and in a measure the assemblage in other respects, is governed by a head chosen by the others. This point Dr. Morsbach regards as especially important, but in it the *Filocolo*-episode is if anything the nearer to the *Canterbury Tales.* Fiammetta [1]) suggests the proposing of the *questioni* (before she has been made head), appoints the speakers, and acts as judge, unlike the king or queen in the Decameron, but like Chaucer's Host. [2]) Further, like him, she contributes no tale or *questione*, while in the *Decameron* the sovereign always tells the ninth or tenth tale. [3])

The obvious conclusion seems to be this. The *Filocolo*-episode is a rudimentary stage of the *Decameron.* The *Canterbury Tales*, being a more developed form of the same type, in some respects (not all) are more like the latter. Their difference from both may be explained by a development

---

[1]) Ascalione is unanimously elected king, but with the consent of all makes Fiammetta his substitute.

[2]) "Ordiniamo un di noi qui in luogo di nostro re, al quale ciascuno una questione d'amore proponga, e da esso a quella debita risposta prenda" (p. 32).

> "And that he wolde been our governour,
> And of our tales juge and reportour" (*Prol.* 813—4).

In these two works there is only one sovereign, while in the longer *Decameron* there are ten in turn. — Rajna shows (*Rom.*, XXXI. 70—3; cf. 77) that the "king" or "queen" of a festival was a French idea, but may reach back to antiquity, and down to the modern "Queen of the May". Who would have supposed that Chaucer's homespun Host had such elegant cousins?

[3]) The above are not the only similarities among these works. The episode shows some attention to characterization and dramatic propriety, considering its shortness perhaps as much as *Dec.* does (which shows but little, as Koerting says, *op. cit.*, 652—3), though far less than *C. T.* It is hardly accidental that the *questioni* of the four ladies are among the shortest and the most super-refined; two of them wear "onesti veli", and they may be conscious that almost half the company are strange men. As Pampinea says (*Dec.*, I. 10): "Più alle donne che agli uomini il molto parlare e lungo, quando senza esso si possa fare, si disdice." The elderly Ascalione tells an edifying tale, and the only ones in any way free (the last two) are told by two of Filocolo's younger travelling-companions.

as well from the simpler as from the more elaborate form. If we had no antecedent reason to believe that Chaucer knew either, it would be more plausible to suggest the *Decameron* as his exemplar. But if we are already sure that Chaucer knew the *Filocolo*, and his knowledge of the other is the point at issue, we can hardly feel that any probability of it has been established. I do not mean that the *Filocolo*-episode was the chief exemplar of the *Canterbury Tales*, but it can hardly have been entirely absent from his mind.[1])

II.

But the likeness of the *Canterbury Tales* to the *Questioni*-episode in the *Filocolo* is in some ways less than their likeness to another youthful work of Boccaccio, the *Ameto*, said to

---

[1]) Examples of *dubbii* more or less like *questioni d'amore* will be seen in *Kn. T.* 1347 ff., *W. B. T.* 905, 1219 ff., *Merch. T.* 1654, *Frankl. T.* 1621—2 (probably from Q. IV. of the *Filocolo*). The whole series of tales called the "marriage-group" (cf. p. 94 below) is a silently-asked *questione d'amore.* — Again, how did Chaucer come to name the two chief characters of *Merch. T.* January and May? In other versions of the story the names are different and more ordinary. The modern literary convention of calling a young bride and old husband "May and December" or "May and January" is perhaps traceable to Chaucer's tale. The *Oxford Dict.* (*s. v.* "May") quotes only *Merch. T.*, and other cases dating from 1581, 1606 and 1891. Is Chaucer's choice of names due to an ironical recollection of the requirement of the lady in the fourth *questione* (which Rajna and others believe he used in the *Frankl. T.*), a garden in January blooming as in May ("del mese di gennaio . . . un bello giardino . . . come se del mese di maggio fosse", p. 50; similarly in the *Dec.*-version, X. 5, which there is no indication that Chaucer knew)? January expected the same kind of miracle in his own life as was required by the lady; we may note that he compares himself to flourishing trees (1461—6). This might suggest that *Merch. T.* was written after *Frankl. T.* *F. T.* 749—52 suggests *M. T.* 1377—9:

"But hir obeye, and folwe hir wil in al As any lovere to his lady shal; *Save that the name of soveraynetee,* *That wolde he have for shame of his degree.*"	"Suffre thy wyves tonge, as Caton bit; She shal comande, and thou shalt suffren it; *And yet she wol obeye of curtesye.*"

The passage in *Frankl. T.* prepares for the *dénouement*, but that in *Merch. T.* is less to be expected. I have remarked on a kind of *questione d'amore* in *Merch. T.* 1654, just as there is a genuine one in *Frankl. T.* 1621. Cf. also *M. T.* 1260 with *F. T.* 805.

have been [1]) the most widely-diffused in Italy of all his works except the *Decameron.* Here we have not an episode of 93 pages, but a whole work of 200, curiously unlike Chaucer's work at first glance, full of analogies on study. This extraordinary and rather sickish combination of pastoral, romance, frame-story, scandal, mythological history and devout allegory, a forerunner of Renascence pastoral romance, was written in the early stages of Boccaccio's love for Maria d'Aquino, whose pet-name Fiammetta appears in it, about the year 1340, as he tells us himself, [2]); and reflects with equal relish the Tuscan scenery and the dissolute Neapolitan court-society with which he had become familiar. The moral allegory at the end is no more unmistakable, though much less obscure, than the constant dark allusions to many contemporary people in the personal narratives in the work. [3])

Ameto, a rough and ignorant roving Tuscan youth, hearing singing as he returns from the hunt, [4]) joins a troop of nymphs, and falls violently in love with the singer, Lia. He is deprived of the sight of her during the dismal months of winter, which he passes in mending his hunting-gear and thinking of her. In the spring (p. 23) he meets her during a festival of Venus, at a temple whither troops of people are resorting. [5]) He follows her and her company to a wooded meadow, where they are approached by two more nymphs, who are fully described with conventional voluptuous detail (pp. 30—3). Hearing a shepherd singing, they approach and he sings again; two more nymphs join them and are described much like the others (37—42). A singing contest is proposed between two other shepherds, with a garland for the winner;

---

[1]) Magheri-Moutier edition (vol. XV), *Avvertimento.*

[2]) "Come ora [sono trapassati] del quartodecimo [secolo] delle cinque parti le due" (p. 78). This passage is not mentioned by Gaspary (*Geschichte der Ital. Lit.*, Berlin, 1885—8; II. p. 17 ff.) or Koerting (*op. cit.*, p. 522), who date it 1341—2, or 1340—1.

[3]) On this cf. Koerting, p. 515. Critics are shocked to recognize ill-natured allusions to Boccaccio's own father (Koerting, p. 239); but he was no more impious than Dickens, with his Mr. Micawber.

[4]) Apparently near Fiesole (Koerting, p. 509).

[5]) Here there are so many resemblance to *C. T.* that I give the passage later almost in full (pp. 86—90).

the contest turns into a quarrel, which the ladies rebuke and silence. After the prize-giving, the five nymphs and Ameto return to their first resort, discuss how they shall pass the rest of the heat of the day, and go to meet two more nymphs, who are described like the others (49—54).[1] Ameto is bewildered with love of all of them, and sings rapturously (55). About midday Lia proposes that to keep themselves from idleness, since it is too hot for any pastime but talk, each shall narrate her loves (58), as appropriate to the festival of Venus. The ladies agree to do so, and each after her narrative to sing in honor of the deity she reveres; Ameto is appointed to preside and call on the speakers (59).[2]

The narratives which follow, each ending with a hymn in *terzine*, are all after one pattern. Beginning with an account of the ancestry and parentage of the speaker, and of her devotion to some special deity, each goes on to tell of her marriage, and then of her conversion to the service of Venus (always illicit). The links between the narratives describe chiefly Ameto's thoughts, emotions and words; as each nymph speaks he is transported with love of her, and eagerly wishes he might have been the lover whom she tells of.

I (p. 59). Mopsa was forced by her father, that she might have children, to marry a man very distasteful to her. Walking

---

[1]) As a specimen of these six long tiresome descriptions (of the same type as that of Blanche in the *Book of the Duchess*), I summarize the first (30—1): Ameto looks at the first of the two newcomers, who seems the more distinguished. Her golden hair, artfully wound about her head, is knotted against the wind; under a green garland he notices her broad, smooth, white forehead, and her fine, arched, black eyebrows, which guard her two — not eyes but divine lights. Between her plump cheeks rises her perfectly-proportioned nose, beneath which her beautiful little mouth, lips not too full and of natural vermilion, covers her little ivory teeth arranged in gracious order. He can hardly bear to drop his eyes from her mouth and perfect chin to her plump but not fat throat, delicate neck, spacious bosom, and straight and even shoulders. Her thin flame-colored robe, of Indian stuff, reveals much that it was supposed to hide. — And so on, — arms of due plumpness, slender fingers with precious rings; ending with her tiny foot.

[2]) "E avendo in mezzo messo Ameto, rimettono ridendo nello arbitrio di lui ch' egli comandi come li pare, quale sia la prima i suoi amori narrante: il quale lieto di tanto uficio, tirandosi da una parte, acciocchè tutte le vegga ... [calls on the first, who says to him,] 'te abbiamo eletto Antiste'."

on the shore, she sees a charming youth approaching in a boat,[1]) who hovers coquettishly off-shore (with the timidity always so attractive to Boccaccio's and other mediaeval women) till she draws him to her with much more impudent coquetry, and they are united.

II (p. 69). Emilia's father was a man of leisure, and her mother a prater, who forced her to marry in order to have children. After her marriage (to a man about whom she seems to have liked nothing but his name) she finds Venus in the meadows mourning over a wounded youth (not Adonis), who has been unfaithful in her service, and whom Emilia revives, converts and receives from Venus as a lover. He gives a long account of his descent and illegitimate parentage.

III (p. 84). Adiona, more fortunate, but apologizing for the tepidity of her flames compared with those of the others, speaks well of her parents and of her husband Pacifico, the son of a pear-tree [*sic*!] and a nymph. Pomona, the goddess she serves, sets her as a means of preserving her youth to working in a beautiful garden, where among other trees grows her own father-in-law. Venus appears and awakes her desire for love (though it has appeared already that her husband pleases her). She sees a handsome but ill-conducted youth, Dioneo, whom she wooes ardently, and at last successfully, and then reforms.

IV (p. 105). Acrimonia, a Sicilian, has been unfortunately married. At Rome she is much wooed, and her confidantes exhort her to take a lover. On her return to Sicily, a rustic youth falls in love with her, and Venus makes her return his love. She teaches him manners, and is united to him.

V (p. 121). Agapes, after a very unfavorable account of her parents (her avaricious father had married into a family of *parvenus*), tells how her eagerness for marriage had been thwarted by her being given to a senile fool. She spares nothing in her enumeration of the faint defects of age, and in her account of his hideous love-making. In despair she cries to Venus for help, and not in vain; whether in a dream

[1]) For a parallel in the *Filocolo* cf. p. 73 above.

or in reality she knows not, she is snatched away in a dove-borne chariot to a lovely spot on "il piacevole monte Citereo",[1]) where she finds Venus and Cupid.[2]) While the goddess and Agapes bathe themselves, Cupid fetches a pale and timid youth, to whom in a charming nook Venus unites her devotee.

VI (p. 137). Fiammetta has had many loves, and is uncertain which to choose for her narrative. She gives a long account of her uncertain origin. Brought up by Vestal virgins, she has been married against her will. Some years later, one night she awakes in terror from a dream to find herself in the arms of a youth,[3]) who tells her at great length of his ancestry and of his various loves, and how he has been ill-used by them and came in a dream to love her. When he threatens suicide, she grants him her love.

VII (p. 160). Lia gives a very long account of the origin of the city of Florence, where she was born.[4]) Her first husband dying, she is wedded to another, and happily (p. 181). She seems to have had no other *amours* except that with Ameto, whom she has civilized.

Lia's hymn contains a summary of Christian doctrine, and the whole work ends, with amazing incongruity, in allegorizing and a sort of beatific vision of love, perhaps suggested by the ending of the *Purgatorio* and the *Paradiso*.

---

[1]) Like other mediaeval writers, Boccaccio confuses the island Cythera (beloved by Venus) with the mountain Cithaeron (a resort of the Erinnyes and Bacchantes, and sacred to Jupiter, Juno and Bacchus, but *not* to Venus; cf. Larousse's *Grande Encyclopédie*, Smith's *Dict. of Gk. and Rom. Geogr.*, and Roscher's *Lexikon der gr. u. röm. Mythol.*, Leipzig, 1890—4, II. 1, col. 1208). Professor Child used to point out to his classes that Chaucer makes the same error in *Kn. T.* 1936–7 (it is not in the *Teseide*); so does *Le Roman de la Rose*, 16309—16311, 16317—8 (ed. Marteau), which reads much like Chaucer's line and may be the source of his error. He might have learned the truth from Statius' *Thebaid*, II. 80, IV. 371.

[2]) Who are described (128—9) much as in the *Teseide* (VII. 54 ff.) and in Chaucer's *Parl. of Fowls*, 211 ff.

[3]) Here and now and then later in this tale one is greatly reminded of the *Troilus* (Bk. III) and of the *Filocolo* (II. 179, etc.). This is a good example of Boccaccio's fondness for repeating motives.

[4]) She has already told of her parentage (pp. 12—4).

Ameto perceives that the Venus who has been celebrated is divine love, sees the nymphs change their semblance and is put by each of them through a vigorous cleansing process; he becomes ashamed of his former concupiscence, knows that from a brute beast he has become a man, sings *terzine* to the Holy Trinity, and returns home much exalted.

The relation of *Ameto* to the *Decameron*,[1]) in some ways more, in most ways less close than that of the *Questioni*-episode of the *Filocolo*, it would be impertinent to discuss here. As to its resemblance to the *Canterbury Tales* there is much to say. In some points it is even less like them than the *Filocolo*-episode is. It has less actuality than either; it fades away into allegory, the setting is purely pastoral, it is pervaded with mythology, the characters are elusive (or rather their undeniable reality is enveloped in a sort of pastoral domino), and their narratives are not tales in the sense in which most of the *Canterbury Tales* and some of the narratives in *Filocolo* are. And yet in spite of the difference in feeling and coloring, a careful consideration of it will repay us even better than that of the last work.

Before proceeding to details of similarity, one general remark may be premised. No one will suppose me to mean that Chaucer might not have spontaneously invented any of the touches which may be found common to the *Canterbury Tales* and this or any work of Boccaccio's. Some of the points to be mentioned are trifling; and, even supposing it granted that he might have remembered larger matters, no reasonable critic would insist that in some of the smaller he may not have been independent. The main thing is the number of parallels; and also the antecedent probability that Chaucer would have been glad of a pattern. No student of mediaeval literature needs to be told that in the Middle Ages, especially in England perhaps, literature was currently conceived not as a sheer creation of the imagination, but rather as an adapting and retelling of what had been told before. The

[1]) Rajna says of it (*Rom.*, XXXI. 79): 'L'Ameto è bensì un edificio eretto sulla strada che conduce dal *Filocolo* al Decameròn ..... ma non è costrutto sul medesimo asse.'

mediaeval reader, and writer, felt vividly the impressiveness and charm of authority, precedent and associations, and in general did not find inventiveness and originality a thing to be striven for or claimed. Greatly though Chaucer vivifies tradition and convention, no one will deem him any exception to this general fact.[1]) Therefore neither originality of treatment nor doubtfulness in detail can make accumulated resemblances negligible.

Proceeding now to comparison, having taken a bird's-eye view of the work, we may look more closely at the scene and occasion of the meeting in *Ameto*, and notice the curious parallels to the corresponding part of Chaucer's work, the *Prologue*.

Ma poichè *Febo*[2]) venuto nel *Montone* Frisseo rendeo alla terra il piacevole vestimento di *fiori* innumerabili colorato, a lei dal noioso au-	And the yonge sonne (7) Hath in the Ram his halfe cours y-ronne (8) Of which vertu engendred is the flour (4)

[1]) Even the iconoclastic Wife of Bath tacitly enthrones authority above experience:

> "Experience, though noon auctoritee
> Were in this world, were right y-nough to me
> To speke of wo that is in mariage" (*W. B. P.*, 1—3).

Cf. also her tale 1208—9, *Bukton* 21—2, *P. F.* 24—5, *L. G. W.* 2394, *Kn. T.* 3000—1, *Merch. T.* 1470, 1658, 2238—41, *Frankl. T.* 1364—1456.

[2]) The italics are meant to facilitate comparison, usually not to point out any agreement by itself extraordinary. Of course descriptions of spring are to be found everywhere, and many of the details are commonplaces; cf. *Book of the Duchess*, 400—15, and *Troil. and Cris.* V, 8—11; also *Filocolo* I. 122, and II. 22—3 (*Quest.*-episode): "Ma essendo già Titano ricevuto nelle braccia di Castore e di Polluce, e la terra rivestita d'ornatissimi vestimenti, e ogni ramo nascoso delle sue fronde, e gli uccelli stati taciti nel noioso tempo con dolci note rinverberavano l'aire e'l cielo, che già ridendo a Filocolo il desiderato cammino promettavano con ferma fede." Skeat (V. 1, 2; *Athenaeum*, 1893, II. 65) thinks Chaucer remembered the opening of Bk. IV of Guido's *Historia Trojana*; I give the parallels in the *Prol.*

"Tempus erat quo sol maturans sub obliquo zodiaci circulo cursum suum sub signo iam intrauerat Arietis ... celebratur equinoxium primi veris, tunc cum incipit tempus blandiri	the yonge sonne (7) Hath in the Ram his halfe cours y-ronne (8)

tunno suto per addietro spogliato, e gli alberi di *graziose fronde* e fiori ricoperti sostennero i *lieti uccelli*, e le occulte caverne renderono a' prati gli animali *amorosi*, e i campi l'ascosa Cerere fecero palese, e le *lodole* imitanti l'umane cetere col loro *canto* gaio cominciarono a riprendere il cielo, e tutta la terra dipinta, d'argentali onde rigata si mostrò allegra, e a *Zefiro soavissimo* fra le *nuove foglie* senza sturbo furono rendute le *fresche vie*, e il cielo egualmente porgea segno di grazioso bene, Ameto i già tiepidi amori .... riscalda con più acceso animo (p. 23).

Zephirus ... Inspired hath ... the tendre croppes (5—7)
smale fowles maken melodye,(9)
That slepen al the night with open yë (10)
(So priketh hem nature in hir corages) (11)
And smale fowles maken melodye (9)

And bathed every veyne in swich licour,
Of which vertu engendred is the flour (3, 4)
Whan Zephirus eek with his swete breeth (5)
Inspired hath in every holt and heeth (6)
The tendre croppes (7)

After 20 more lines of prose describing their meetings, follow 109 lines in *terza rima* addressed by Ameto to the absent Lia, including the following (p. 24):

---

mortalibus in aeris serenitate intentis, tunc cum dissolutis ymbribus Zephiri flantes molliciter crispant aquas . . . .
. . . .
tunc cum ad summitates arborum et ramorum humiditates ex terre gremio exemplantes extollunt in eis; quare insultant semina, crescunt segetes, virent prata, variorum colorum floribus illustrata . . . .
tunc cum ornatur terra graminibus, cantant volucres, et in dulcis armonie modulamine citharizant. Tunc quasi medium mensis Aprilis effluxerat"; etc.

Aprille with his shoures soote (1)
The droghte of Marche hath perced (2)
Whan Zephirus eek with his swete breeth (5)
Inspired hath ... the tendre croppes (6, 7)
And bathed every veyne in swich licour (3)
Of which vertu engendred is the flour (4)
And smale fowles maken melodye (9)

This certainly is not as near Chaucer's description as Boccaccio's is.

E *Zefiro soave* [1]) ne conforta Di lui [*sc.* Febo] fuggire . . . Ed ogni fiera ascosa ruminando Quel c' ha pasciuto nel *giovane sole* Tien le caverne, lui vecchio aspettando (24).	Whan Zephirus eek with his swete breeth (5) . . . . the yonge sonne (7) [2])

After 8 lines on Ameto's disappointment over Lia's absence comes this:

I festevoli giorni della reverenda antichità dedicati a Venere sono presenti, tenendo *Apollo* con chiaro raggio *il mezzo* del rubatore di Europa,[3]) insieme con la già detta Dea congiunto con lieta luce, *per la qual cosa i templi con sollecitudine visitati suonano,* e d'ogni parte i lidiani popoli ornati con divoti incensi corrono; in quelli gli eccettuati nobili con la moltitudine plebea raccolti, porti preghi e sagrificii agl' Iddii, festeggevoli	and the yonge sonne (7) Hath in the Ram his halfe cours y-ronne (8) Than longen folk to goon on pilgrimages (12)

[1]) Cf. "soave Zefiro" (p. 91).

[2]) Cf. also *Sq. T.* 385. Of course *giovane* refers to the time of day, not of the year. A few lines above (p. 23) Boccaccio calls the spring *il giovane tempo.* Guido has *sol maturans.*

[3]) The Bull, of course. It is worth suggesting that Chaucer's "halfe cours" may after all perhaps not have the forced meaning "second half of his course". Roughly speaking, the first half would bring us to the beginning of "Aprille with his shoures soote" (the sun entered Aries on March 12; *Astrolabe*, II. 1, 12). The date 18 Apl. in *M. L. Prol.* 5, 6 may not have been foreseen at this point; it is idle to try making the *C. T.* internally consistent. Besides, why mention the Ram if the sun was several degrees on in the Bull? — On the other hand, if Chaucer did foresee the above exact date, this would make the observances at Canterbury synchronize almost to a day with those at Boccaccio's temple. (The scene in the *Filocolo*-episode is in May.) The sun is half-way through the Ram ("al sedecimo grado del celestiale Montone pervenuto": I. 5) when the author meets his lady-love at the beginning of the *Filocolo.*

esultano. Le vergini, le matrone e l'antiche madri con risplendente pompa ornatissime, la loro bellezza visitando quelli dimostrano a' circustanti; ed essi templi in qualunque parte di loro di fronde varie inghirlandati, e di fiori per tutto dipinti, danno d'allegrezza cagione a' visitanti. Ma tra gli altri eminentissimo sopra marmoree colonne sostenenti candida lamia se ne leva uno tra le correnti onde di Sarno e di Mugnone,[1]) quasi ugualmente distante a ciascheduno, intorniato, quanto di lui si stende del vicino piano, di graziose ombre d'eccelsi pini, di diritti abeti, d'altissimi fagi, e di robusti querci. *A questo, come a più solenne, concorre ciascuno*; niuna abitazione è che quivi non mandi, nulla piaggia ritiene i suoi pastori; [there come nymphs, fauns, dryads, satyrs, naiads, the folk of Vertumnus and Priapus, and the votaries of Pallas, Minerva, Juno and Diana]. A questo tempio Ameto, lasciato il villesco abito, e di più ornato vestito, corre, e similmente ornatissima

And specially, from every shires ende (15)
Of Engelond, to Caunterbury they wende (16)
The holy blisful martir for to seke (17)
At night was come in-to that hostelrye (23)
Wel nyne and twenty in a companye (24)
Of sondry folk, by aventure y-falle (25)
In felawshipe, and pilgrims were they alle (26)

[1]) The Mugnone is well-known as a small stream skirting the north side of Florence, and a few miles below emptying into the Arno, which (according to Koerting, p. 512) is meant by the Sarno (a name otherwise unknown near Florence, so far as I can learn). This temple is in Florence (p. 71). Of course the Moutier text is bad.

	In Southwerk at the Tabard as I lay (20) Redy to wenden on my pilgrimage (21) To Caunterbury with ful devout corage (22)
vi viene Lia, ... [After worship,] già del giorno venuta la calda parte, tutti quello abbandonando cercano le fresche ombre, e quivi presi cibi, a varii diletti si dona ciascuno, e in diverse parti raccolti, diversi modi trovano di festeggiare, [including musical and other sports]. E quali i sacrificii di Bacco e di Cerere trattano diversamente con nuove quistioni (pp. 28—9).	And shortly, whan the sonne was to reste (30) So hadde I spoken with hem everichon, (31) That I was of hir felawshipe anon, (32) Greet chere made our hoste us everichon (747) And to the soper sette us anon (748) And served us with vitaille at the beste. (749) Strong was the wyn, and wel to drinke us leste. (750)

While the strong differences are plain enough, one cannot but notice the parallelism together with a good deal of identity in detail and even wording.

Next we may take up the four points in which Professor Morsbach sets the *Decameron* and the *Canterbury Tales* apart from other frame-stories. (1) The narratives in *Ameto* are related by the various members of a company of pilgrims (as they are not in the *Decameron*). (2) The season and occasion on which the company have come together and give their narratives have been seen not only to be far nearer those in the *Canterbury Tales* than those in the *Decameron* are, but to be curiously parallel. It is a religious observance in April[1]; the devout visit various shrines, but one of especial eminence. (3) The narratives are connected by links; though far less varied and vivacious than the links in Chaucer, less so even

[1]) *Not* "um die Mitte des Sommers" (Koerting, p. 512); the sun is in the middle of Taurus.

than the nine longer ones in the *Decameron.* (4) As in the other three works, there is a head (Ameto himself), who appoints the speakers. Before and after (p. 185) the narrating, Lia takes the lead. Neither, however, wields the authority of the heads in the other three works.

But beyond these the resemblances between the *Ameto* and the *Canterbury Tales* continue. I single out certain ones, of varying importance; we may notice several to Chaucer's *Prologue*, usually and justly regarded as the most original of his works.

Though in *Ameto* the observances at the shrine come at the beginning, and in the *Tales* were meant to be at the end, there is a certain resemblance between the transactions at the temple of Venus and at the Tabard Inn; people arrive in troops at the resort, in each case in the outskirts of a large city, and in the sociable part of the day (shady noon in Tuscany — p. 29. etc. —, sundown in Kent), there is talk, eating and drinking.[1]

Each narrative is given from a personal point of view, even more from Ameto's[2] than from Chaucer's, though in the one case the first person is used and not in the other. Further, after the introductory passage on spring and its pilgrimages, the two come in at exactly the same point.

The nymphs who join the party are, like Chaucer's pilgrims, fully described one at a time at the outset. The description is through Ameto's eyes, as Chaucer's often is through his[3]) (though oftener through those of the "omniscient observer". This parallel seems especially striking.

---

[1]) In *Decam.*, after the ten with their servants have reached the first villa, they have a banquet. None of the other points are paralleled in it.

[2]) Koerting (pp. 521—3) has no doubt that Ameto represents the author himself, and Lia the mother of his children. Here Ameto corresponds to Chaucer, otherwise to the Host.

[3]) Cf. *Prol.* 117, 157 ("as I was war"), 183 ("and I seyde"), 193 ("I seigh"), 284, 363, 369, 385 ("as it thoughte me"), 389, 411, 446, 454 ("I dorste swere"), 566, 622. Obviously Chaucer does not confine himself to visible traits, as Boccaccio does. In *Decam.* not only are the characters not each fully described, they are hardly individualized (as Koerting points out, pp. 652—3), except Dioneo slightly.

The variety and free democracy of Chaucer's pilgrims, in which they contrast with the speakers in Boccaccio's three works, is found however among the other visitors to the temples. Distinguished nobility are gathered with the plebeian multitude; virgins, matrons, aged mothers show their beauty to the bystanders (*sic!*); at the most eminent of the temples there is quite a Carnevale assemblage (pp, 28—9).[1]

The idea of a competition in story-telling, to be rewarded with a trifling prize, proposed by the Host, is represented in *Ameto* by the singing-contest between two shepherds, rewarded with a garland.[2]

---

[1]) Aside from this, as to the number of characters there is not much to choose among Boccaccio's three works as precedents to the *Canterbury Tales*. In that the chief characters are about thirty; in *Fil.* fourteen, in *Ameto* eight, in *Decam.* ten.

[2]) I add a few trifling points; not as evidence. (1) The quarrel-motive, and restoration of peace by the others, so prominent in the *Tales* (cf. especially *Pard. T.* 941 ff., *W. B. P.* 832 ff. etc., *Manc. Prol.* 25 ff.), is represented in *Ameto* by the falling out between the two shepherds who compete in singing. "Aveva detto Alcesto, e Achaten irato già voleva rispondere, quando le donne a una voce l'imposero silenzio, del suo errore increpandolo, le promesse ghirlande dando al vincitore" (p. 48). At the beginning of *Decam.*, day VI, there is a dispute between two of the servants, appeased by Dioneo and the queen Elisa. Other slight diversions are formed by the progress of the party from the first villa to the second (Day III.), and by twice (II. end, VII. end) passing over Friday and Saturday without tales, in honor of the Passion and of the Virgin Mary, and because on Saturday "usanza è delle donne di lavarsi la testa". (2) The lyric-element in *Ameto*, hymns and the like sung by the nymphs after their narratives as well as elsewhere, is represented in the *Tales*. The Man of Law prefaces his tale with an outburst on poverty, and the Prioress and the Second Nun theirs with hymns to the Virgin Mary, and the Clerk ends his with the ironical Envoy on the modern woman. In the *Decameron* there is a lyric at the end of each day. (3) Another Boccaccio-like touch in *C. T.* is that three begin with a personal, reminiscent air, — *Cook's T.* ("in our citee", 4365), *Friar's T.* ("in my contree", 1299), *Can. Y. T.* ("amonges us", 973); much the same is true of Boccaccio's three works. — The following points are not paralleled in the *Decam.* (4) In both, the pilgrims are diverted by piping before the narratives begin. "Teogapen … alla incerata canna con gonfiata gola e tumultuose gote largo fiato donando, quello risoluto in suono, con presta dita … dava piacente nota" (p. 43).

"A baggepype wel coude he [*sc.* the Miller] blowe and sowne,
And ther-with-al he broghte us out of towne" (565—6).

Certain other matters need fuller treatment. The narratives in *Ameto*, as I have shown, are not strictly tales, but are amorous confessions, singularly naked and unashamed. Now while the *Canterbury Tales* are commonly said to be a collection of stories introduced by a Prologue and joined by links, this description is not quite adequate. They contain three longish confessions, the *Pardoner's* and *Wife of Bath's Prologues*,[1]) and *Canon's Yeoman's Prologue* taken with *prima pars* of his *Tale*, the first two of which rival those of Boccaccio's nymphs in their moral nudity. More than this, some of the shorter links[2]) are of the nature of confessions, mostly describing the

---

This may be a reminiscence from life rather than from literature, for in 1407 bagpiping was said to be among the diversions of folk on pilgrimage (W. Thorpe before Abp. Arundel, Arber's *English Garner*, VI. 84; cited by Skeat). (5) In each case the most dignified speaks first, and gladly. She whom Ameto appoints to speak first, "ubbidiendo senza alcuna disdetta, lieta cosi cominciò a dire" (59). She welcomes his charge because she is the oldest and can best relieve the others of their bashfulness. Similarly, "the cut fil to the knight" (845), the highest among the pilgrims;

"And he bigan with right a mery chere
His tale anon, and seyde in this manere" (857—8).

One half-suspects that the Host knew more than he should about the lots. Similarly he calls next on the Monk, the man of next highest station. With few exceptions, the speakers he calls on are gentles or at least decorous folk, and the churlish and ribald speakers volunteer. (6) In both works the overseer of the story-telling takes no part in it himself, but remains outside (so also in the *Filocolo*, but not in the *Decameron*). (7) The *Ameto* ends its often unedifying secularity with a flight of devout mysticism, in which all the characters join. The usually worldly and sometimes coarse *Canterbury Tales* end in the devout *Parson's Tale*,

"For, as us semed, it was for to done,
To enden in som vertuous sentence" (*Pars. Prol.*, 62—3).

In the *Decameron*, Day X. is merely a little more proper than the others, containing tales of liberality or "magnifience" in love.

[1]) Among the sources of this is, to be sure, *Le Roman de la Rose* 13328—15148 (ed. Marteau, Bibl. Orléanaise, 1878) the harangue of La Vieille, of which perhaps 350 ll. form a confession in the Wife's style. Cf. W. E. Mead, in *Publ. Mod. Lang. Assoc.*, XVI. 388—404. — For inierpretations of the other two confessions cf. Kittredge's two articles; on the former in the *Atlantic Monthly* LXXII. 829—33, on the latter in *Transact. Roy. Soc. of Lit.* XXX. 1—9. Of course the confession is a common mediaeval type, but are there any others in frame-stories?

[2]) Here may be mentioned *Reeve's Prol.*, *Monk's Prol.*, *Merch. Prol.*, the so-called *Merchant's Epilogue* and the *Squire-Franklin* link.

obliquities of the speaker's wives. Considering these and the *Wife's Prologue*, the confession motive in the *Canterbury Tales* may be said to be fully half marital and amorous, as it is in *Ameto*.

This leads to a more interesting point. It has grown customary of late years to class certain of the *Canterbury Tales* together as "the marriage group",[1]) in which we may include the *Wife of Bath's Prologue* and *Tale*, the *Shipman's Tale*, the *Merchant's Tale*, the *Clerk's Tale* and *Envoy* and the *Franklin's Tale*,[2]) some of which at least Chaucer has been supposed[3]) to have thought out and written together. The first four in the group represent the wife as tyrannizing over or duping the husband, the *Clerk's Tale* the husband as tyrannizing over the wife, and the *Franklin's Tale* represents married happiness as based on mutual respect and forbearance; but especially, and this distinguishes the group from the other tales on married folk, long passages of comment by the tellers, as well as the mutual relations of the poems, show that Chaucer bore the significance of the naratives more or less clearly in mind. Now it is true that experience, though no authority were in this world, would be ground enough for meditating on this topic, and that there was plenty of

---

[1]) Cf. G. L. Kittredge in *Mod. Philol.* IX. 435—467 (published after the present article was written); Miss Hammond, *Bibliogr. Manual*, p. 256; S. Moore, *Mod. Lang. Notes*, XXVI. 172—4; the writer's *Devel. and Chronol. of Chaucer's Works*, 198—217. If the suggestion is correct which I made there as to the history of some of the poems of this group, — that the *Merch. T.* was originally a retort to the "*Shipman's*" *Tale* as told by the Wife of Bath, — then part of this group may have grown out of the "quarrel-motive". Some of its members, also, were probably written years after the *Cant. Tales* were conceived. Yet still the conception of the group might be due to *Ameto*. — There is nothing to correspond in the *Decameron* except that the tales of Day VII. are on tricks played by women on their husbands, and those of Day VIII on tricks played by women on men, men on women, or men on each other.

[2]) With the tone of these tales cf. also the *Manc. T.*

[3]) Some additional confirmation may be mentioned for my earlier conjecture as to the inner history of the group. The Merchant seems to have monks and the clergy constantly in mind, and (ironically, no doubt) their continence and sanctity (1249—51, 1320—2, 1389—90, and cf. 1810). This is accounted for if the "*Shipm.*" *T.*, with its worldly, incontinent, treacherous monk, was originally meant just to precede.

literary precedent in *Le Roman de la Rose*, St. Jerome *Adversus Jovinianum*, Deschamps' *Miroir de Mariage*,[1]) and mediaeval literature at large. Much of the detail in the marriage group is due to these works,[2]) and in *Ameto* the young unreflective Boccaccio is blind to questions or problems. Yet in spite of great differences one cannot ignore a likeness between the *Ameto* and these poems of Chaucer. In the former the seven nymphs tell of their varied fortunes in marriage (to say nothing of their accounts of their parents' affairs); four of the nymphs have been married wretchedly for various reasons, two happily, and one indifferently. Yet each has taken at least one lover, one has taken many, one has been sought after by many; and in the personalites and histories of the lovers there is as much variety. In a word, the most striking and unified portion of the *Canterbury Tales*

---

[1]) Cf. Skeat's notes, and (on this last) J. L. Lowes in *Mod. Philol.*, VIII. 165—86, 305—34. In connection with January's violent preference of a young wife to an elderly (1415—40) one might notice Deschamps' *ballade* (No. 536; *S. A. T. F.*, III. 375—6), addressed to Chaucer's friend "l'amoureux Cliffort" on a similar subject.

[2]) A good deal more from St. Jerome that Dr. Skeat points out; see the Rev. W. W. Woollcombe in the Chaucer Soc. *Essays*, pp. 298 ff., and Koeppel in *Anglia* XIII. 174—81, who themselves have overlooked a few. Not long after other citations from the fragment of Theophrastus given in St. Jerome's work, the Wife of Bath says:

> "Thou seyst also, that if we make us gay
> With clothing and with precious array,
> That it is peril of our chastitee" (337—9).

This reflects Theophrastus' warning that if a man allows his wife to introduce into the house such persons as soothsayers and venders of jewels and silk array, "periculum pudicitiae est" (*Adv. Jovin.* bk. I; Migne, *Patrol. Lat.* XXIII, col. 277). — Koeppel (*l. c.*) points out that January's "olde lewed wordes" of flattery to May (*Merch. T.* 2138—46) are a *cento* from *Adv. Jovin*, coll. 252—4 (I should say with no necessary consultation of their original source in *Cant. Cant.* I, II, IV). A hundred lines later (*M. T.* 2247—8) Pluto quotes Solomon's misanthropic sentiment:

> "Amonges a thousand men yet fond I oon,
> But of wommen alle fond I noon."

The original, from *Eccl.* VII. 29, stands in St. Jerome's work just before the above (col. 251; also, it is true, in *Melib.* 2247). Some of this illustrates the fact that Chaucer's familiarity with the Bible and other quotable literature was largely at second-hand. Perhaps after all

> "His studie was but litel on the Bible."

deals with varieties of love and marriage; and the whole of *Ameto* does.

In connection with two elements in the marriage group the *Ameto* is particularly suggestive. One is the Wife of Bath and her prologue, in character and sources already so intricate. It could hardly be maintained that her personality itself owes anything to *Ameto*; although Lia has had two husbands and Fiammetta many lovers, their contrast with her is too great to be expressed by anything but a smile, and her matrimonial foresight and polyandrous tendencies, as well as many other traits, are suggested in Deschamps' *Miroir de Mariage*, St. Jerome *Adversus Jovinianum* and *Le Roman de la Rose.*[1]) Yet the impulse to the creation of a character by Chaucer's own genius out of these materials might have come from Boccaccio's seven polyandrous nymphs (and their mothers), with their large experience of the woe that is in marriage and of the remedies of love.

I have just spoken of the Wife of Bath and the *Ameto* confessions in general. The fifth, that of the nymph Agapes, who is ill mated to a senile husband, is particularly interesting in connection with both her prologue and the *Merchant's Tale*, for in it we have more than a suggestion of certain of Chaucer's very vivid characters for whom no prototype has ever (I believe) been pointed out, — the Wife of Bath's old husbands[2]) and

---

[1]) Shakespeare puts one curiously in mind of *W. B. P.* and *Merch. T.* (with January and May) in *As You Like It*, IV. 1, 147—179, where Ganymede-Rosalind tries to frighten Orlando. "Men are April when they woo, December when they wed; maids are May when they are maids, but the sky changes when they are wives." All is jealousy, clamor, caprice, — "make the doors upon a woman's wit and it will out at the casement". "You shall never take her without her answer, unless you take her without her tongue. O, that woman that cannot make her fault her husband's occasion, let her never nurse her child herself."

[2]) If indeed one should not call them "husband". Her first theer were "gode and riche and olde" (197; but sometimes she almost seems to forget that they were old); in speaking of them she sometimes uses the plural (198—223, 380—92, 407—8, 419—27) and sometimes the singular (393—8, 410—6, 429—30); when she made her fourth marriage she was still

"yong and ful of ragerye,
Stiborn and strong, and joly as a pye" (455—6).

January[1]) in the *Merchant's Tale*. Apages was given to "un vecchio, avvegnachè copioso" (p. 123); on the wealth and age of Chaucer's men cf. *W. B. P.* 197, etc.; *Merch. T.* 1247, 1252, 1400–1, 2172, 2180, etc. — Among many other signs of age Agapes mentions "le sue guance per crespedezza ruvide" (123); "il sottile collo nè osso nè vena nasconde" (124). The Wife says to her husband,

---

The three seem to have followed each other as shadows upon a wall, in no way are separately individualized, and to all literary intents and purposes are one. Is it disrespectful to suggest that Chaucer sacrificed a little naturalness in order to follow a hint from St. Jerome's *Adv. Jovin.*? For the Wife's five husbands (*W. B. P.* 44—5) seem to be due to his citation of St. John IV. 18, in the Vulgate thus: "Quinque enim viros habuisti; et nunc quem habes non est tuus vir" (cf. Skeat V. 292). Her ultimate ancestress would therefore be none other than the Woman of Samaria. This would suggest a recollection of St. Jerome's work when she was described in the *Prologue*, and this would favor the idea that this description and *W. B. P.* were written near together (cf. Miss Hammond, *op. cit.*, 256, 296—7; Lowes, *Mod. Philol.* VIII. 321–2), probably the former first; and this would probably imply that the account of the Wife was a later addition to the *Prologue* (cf. the writer's *Devel. and Chronol.*, pp. 101. 209). The two passages which it separates (the end of the Doctor and the beginning of the Parson) form a dramatic contrast. Between the two appearances of the Wife the agreement is more vivid and detailed than with any other character, and an apparent contradiction (this will correct *Dev. and Chr.*, 209—10) may be explained. *W. B. P.* seems to bar out pre-matrimonial *amours* (4–6), which are implied by the usual explanation of *Prol.* 461:

"Withouten other companye in youthe".

But *withouten*, occasionally meaning *as well as* (the sense here, Skeat believes), much oftener in Middle English and Chaucer has its modern meaning. With an ambiguous phrase, we may suspect that Chaucer made a deliberate *double entendre*, or else Chaucer may mean that the Wife had been more discreet than her ancestress La Vieille, who boasts "j'avoie autre compaignie" (*Rom. de la Rose*, 13369, Marteau's edition; cf. Skeat V. 44). Line 462 ("But therof nedeth nat to speke as nouthe") would then be a forecast of *W. B. Prol.* — Of course old husbands were particularly likely to crop up in *W. B. P.*; there had to be some natural means of getting rid of the first two or three of the five, in a land remote from 20th century Nevada.

[1]) Varnhagen (*Anglia* VII, anzeiger 163) says: "Auch die ganze charakteristik Januar's ist des englischen dichters erfindung." On his resemblance to the other old men cf. my *Devel. and Chronol.*, p. 203. A suggestion as to the origin of the names January and May, and the relative dates of *Merch. T.* and *Frankl. T.*, has already been made, on p. 80 above.

"Mote thy welked nekke be to-broke!"
(*W. B. P.*, 277).
"The slakke skin aboute his nekke shaketh"
(*Merch. T.* 1849).
"In his night-cappe, and with his nekke lene"
(*Merch. T.* 1853).

On the feebleness of all of them, cf. *Ameto*, pp. 123—5, with *W. B. P.* 198—200, 215—6, and *Merch. T.* 1831 ff., 1854, 1926, 1957, 2180.[1]) — In *Ameto* the match has clearly been arranged

[1]) Of the senility of the husband not a hint is found in any of the sources or analogues of *Merch. T.* (Varnhagen, *Anglia* VII, anzeiger 163; *Orig. and Anal.*, Ch. Soc., n. d., 179 ff., 343 ff.), except that Boccaccio makes him merely "già vicino alla vecchiezza" (Day VII, nov. 9, which there is no reason to think Chaucer knew); but he is still vigorous enough to climb a tree, his age is never referred to again (except once by his complaining wife), nor is he jealous. Franc Vouloir's "eage est encor ou moyen" (= "dans son plein", *Mir. de Mar.*, 89, and cf. 431—6, 532; see Lowes, *Mod. Philol.* VIII. 166); he is still in his "juenesse" (95; so 761, 1083, 1135, 10601, "juenes hom"), and is uneasy because marriages often last thirty years and more (566—7). Lowes' phrase "the approach of old age" might easily suggest the wrong idea of Franc Vouloir's personality; he indicates and I find in all the matrimonial discourse of *Mir. de Mar.* nothing as to the marriage of an old man to a young wife. The scene at the beginning of Deschamps' poem reminds one very much less of anything in *Merch. T.* than of the beginning of the *Clerk's Tale* and its source, a resemblance which may not be fortuitous. (Was Chaucer's possession of Petrarch's version of the Griselda-story possibly the reason for a knowledge of it by Deschamps, or *vice versa*? Cf. also, however, p. 114 below). There is a wonderful dramatic contrast between *Cl. T.* and *Merch. T.*, which may have affected the latter. In the first, a young man is loath to marry, his advisers urge it on him, he picks out a saint, and all turns out well; in the other, an old man is eager to marry, his weightier adviser warns against it, he picks out a trollop, and it turns out ill; thus Chaucer manipulates the pear-tree story into a companion-piece to the story of Griselda. — He treats the same general theme as the Merchant's in *Mill. T.*, commenting on it in Justinus' vein (A, 3221—32), and hints at it in *Sumn. T.*, where the husband is old and bedridden (1767—8, 2182) and the wife at least inclined to be frisky. In *Scogan* again (29—35) he touches on the folly of love in old men. Of course there may have been precedent enough in life, even without seeking old books; such love-affairs appear now and then in literature (twice in the Sanskrit *Hitopadesa*, in Marie de France's *Guigemar* and *Yonec* and in the Italian *Commedia dell' Arte*). In Horace (*Odes*, III. vi. 25—32) a young wife goes impudently after paramours younger than her tippling husband, scarcely a parallel; at

(not by Agapes but by her parents) out of avarice; and in the course of his wheedlings the husband says, "da me vestiri, e tutte quelle cose che a grado ti sono, a te sono concedute" (125). Cf. the following lines in Chaucer's two poems:

"They had me yeven hir gold and hir tresoor" (*W. B. P.*, 204).
"And sith they hadde me yeven all hir lond,
What sholde I taken hede hem for to plese?" (212—3).
"'It is my good as wel as thyn, pardee
(310, and cf. 220—1).

January's attraction for May or her parents is just as clearly his wealth and rank (1625); he enfeofs her in his land (1692—8), and cajoles her with promises of more (2172—4).

---

the suggestion of a classical friend I examined Catullus, Petronius and Martial, — fruitlessly, except that a scene in the *Ameto*-tale is remotely paralleled in Martial, *Epigr.* XI. 71 and 81 (*pace Boccatii*). — It is a pity the Wife of Bath was not a reader of Martial; she might have got from a Roman sister a capital epitaph for her fourth husband when she builded his sepulchre "under the rode-beem":

"Inscripsit tumulis septem scelerata virorum
Se fecisse Chloe. Quid pote simplicius?"

(*Epigr.* IX. 15. Cf. also IX. 78; also X. 43 with the wide-spread story in Jankin's book, *W. B. P.* 757—64). — Of course there is a slight suggestion of the old husband in some of the moral remarks of *Pars. T.* (857—9), but these may very well be Chaucer's own addition to his translation, possibly recalled from *Ameto* if it had already impressed him. Miss Petersen gives no parallel to them (*Sources of the Pars. T.*, Boston, 1901, p. 72). — While Varnhagen (*Angl.* VII, anz. 155—165) makes very plain the general relationships of Chaucer's tale, and its genetic remoteness from Boccaccio's, a few words should be added. In Boccaccio it is the wife, Lidia, who falls in love with Pirro (Pyrrhus in the Latin *Comoedia Lydiae*, by an obvious pun on *pirus*; *Orig. and Anal.*, pp. 183—5), not he with her; and exactly two-thirds of the tale are occupied with a diverting account, quite different in origin, of how she convinced him that her love was genuine. But certain trifling points should be mentioned which are confined to Chaucer and Boccaccio. Besides the ages of husband and wife, and the fact that the lover belongs to his household (the only ones mentioned by Varnhagen, p. 163), the husband is more or less of the nobility, and the lover at first is afraid the lady may betray him (*M. T.* 1873, 1942). The husband's first cry when he witnesses his wife's crime is similar: "Ahi rea femina, che è quel che tu fai?"

"O stronge lady stoore, what dostow?" (2367).

But this last is found in other versions; and what should he have said?

So far I have mentioned only points[1]) common to *Ameto* and both the *Wife's Prologue* and the *Merchant's Tale.* But it has still further points suggestive of January and other elements in the *Merchant's Tale.* Skeat points out[2]) that the latter falls into three parts. The first (ll. 1245—1688) deals with the determination of the "olde dotard holour" to marry a young wife, and with the various arguments for and against such a design. "The third part describes how January became blind, and the means whereby he was restored to sight (E 2057—2418)." The first of these has recently been shown[3]) to be largely based on Deschamps' *Miroir de Mariage,* and the other has long been known to be based on some version of the widespread pear-tree story similar to that in the Italian *Novellino* described by Varnhagen.[4]) For the second, no analogue has ever been pointed out. The essentials are the marriage of a repulsive and amorous old man[5]) to a

---

[1]) These first (in fact, at all) because the Wife's old husband was almost certainly portrayed before January was (*Dev. and Chron.*, 203: Lowes in *Mod. Philol.* VIII. 330). If the contrary were the case, the probability of reminiscences from *Ameto* might seem yet more striking, for the resemblance between *W. B. P.* and *Ameto* does not seem close. A few other small parallels between them may be added. The Wife feigns to have the feelings (417) which Agapes' husband endeavors to rouse in her (p. 124). With the flatteries in *Am.* 125—6, cf. *W. B. P.* 509. Among the arguments of Agapes' husband to reconcile her to putting up with him instead of a younger man is that "I giovani hanno gli animi divisi in mille amori; quella che è meno amata da loro è colei di che eglino hanno maggior copia; eglino lasciano . . . le loro spose . . ., e vanno cercando follemente gli altrui" (126). No one knew better than the Wife in her dealings with her old husbands that ease of conquest cheapens love, and (by an admirable touch of poetic justice) with her two young husbands she herself suffered from the same truth and from rivals (207—14, 453—4, 481—2, 513—24). But to some of this there is a close parallel in *Le Roman de la Rose* 15078 ff. (Marteau); and cf. *Anel. and Arc.* 195—203.

[2]) III. 459—60.

[3]) By Professor J. L. Lowes in *Mod. Philol.* VIII. 167—186. Practically all the parallel passages, except a few in the speech of Proserpina to Pluto (2264—2310), are in the first part of *M. T.* A single trifling one is in the second part.

[4]) *Anglia* VII, anzeiger 162—3: published in Papanti's *Catalogo dei novellieri* (Livorna, 1871; I. xliij f.).

[5]) It must by no means be overlooked that the husband's old age, and all it involves, seems not only to have been Chaucer's own addition

beautiful young woman, a pitiless picture of his love-making and her distaste, and her determination to take a lover. But this is an exact summary of Agapes' confession in the *Ameto*; which further offers parallels to certain elements in the first and third parts of the *Merchant's Tale*. — Agapes' husband boasts to her of the amorous exploits of his youth (nothing is said of any earlier marriage of his): "elli mi racconta i tempi della sua giovanezza, e come elli a molte femmine solo saria bastato, e dice i suoi amori, e le cose fatte per quelli" (p. 125).

> "And sixty yeer a wyflees man was he,
> And folwed ay his bodily delyt
> On wommen, ther-as was his appetyt,
> As doon thise foles that ben seculeer" (1248—51).
> "'I have my body folily despended'" (1403).

Agapes of course is young and beautiful (123); so, of course, is May (1601, etc.). — Each of the old husbands is infatuated with his bride (*passim*).[1] "Il quale lieto mi raccolse nelle sue case" (124). At his wedding-feast,

> "This Januarie is ravisshed in a traunce
> At every time he loked on hir face" (1750—1).

---

to the pear-tree story (cf. pp. 96—98 above), but is quite the reverse of an obvious one. In Skeat's first part of the tale, the great inequality of age, while it may heighten the humor, greatly reduces the satire on woman and marriage, clearly intended by the teller, through diminishing the sympathy for January and palliating May's foreshadowed guilt. But why? Otherwise she is nowhere treated with sympathy: she is a mere lay-figure, save for her viciousness and cynical impudence (cf. my *Devel. and Chronol.*, p. 200. It is characteristic of her that to carry her point, while adroitly flattering her aged but still hopeful husband, 2335—7, she seizes on the silliest of pretexts: early in June — 2133, 2222 — she longs "to eten of the smale peres grene", 2333!). In the third part, the pear-tree story proper, the husband's old age is in nowise needed: his necessary jealousy is never mentioned till he has become blind, and is entirely accounted for by that, as in other versions in which he is jealous. This will make one the readier to believe that in the second part of the tale, the only part in which his old age is essential, Chaucer remembered such a story as Agapes' in *Ameto*.

[1]) January of course is very anxious to marry, and so (evidently) is the other dotard. In Deschamps' poem, on the other hand, after listening to the persuasions of his friends, the youngish and cautious Franc Vouloir "first hesitates, and then positively demurs" (Lowes, *loc. cit.*, p. 160).

As to other personal traits than those already mentioned, we may compare "la barba grossa e prolissa, nè più nè meno pugnente che le penne d'un istrice" (123) with

> "he kisseth hir ful ofte
> With thikke bristles of his berd unsofte,
> Lyk to the skin of houndfish, sharp as brere,
> For he was shave al newe in his manere.
> He rubbeth hir aboute hir tendre face" (1823—7).

"Nel suo andare continovamente curvo la terra mira, la quale credo contempli lui tosto dover ricevere[1]); ed ora l'avesse ella già ricevuto, perocchè di sua ragione gli ha di molti anni levato" (124).

> "Whan tendre youthe hath wedded stouping age
> Ther is swich mirthe that it may nat be writen"
> (1738–9).

As to the second point, if it is necessary to show that January's folly was as great as the other's, it will suffice to remember that Justinus "hated his folye" (1655). — On their love-making, the following partly unprintable passages may be compared: ll. 1807—12 with p. 125, 1823 and 1827 with p. 124, 1842 and 1855—7 and 1861—2 with pp. 125—6. For the husband's amorous and flattering speeches, ll. 2138—48 and 2160—84 may be compared with pp. 125—6. — Agapes' intense disgust and contempt (123—6) are very plainly shared by May:

> "But god wot what that May thoughte in hir herte,
> Whan she him saugh up sittinge in his sherte,
> In his night-cappe, and with his nekke lene;
> She preyseth nat his pleying worth a bene" (1851—4).
> "How that he wroghte, I dar nat to yow telle;
> Or whether hir thoughte it paradys or helle" (1963—4).

In connection with the pear-tree part of the *Merchant's Tale* one cannot but recall also the narrative next but one before Agapes'.[2]) Adiona is with the goddess Pomona in a garden containing a much more remarkable pear-tree; here she is

[1]) This reminds one of *Pard. T.* 728—31.

[2]) See p. 83 above.

visited by Venus, and in gaining a lover shows even more impudence than May does. It is highly probable that the characters and general situation in the *Merchant's Tale* were suggested by the *Wife of Bath's Prologue* and the "*Shipman's*" *Tale*, it may be before the rest of the story was conceived; and not impossible that the selection of the well-known pear-tree story as their *dénouement* might have been due to a recollection of Adiona and her father-in-law.[1]) — Fortune is

[1]) Certain other points may be mentioned, not for their importance but perhaps for their interest. (1) The setting of the *Merch. T.* is Italian, — in Lombardy (1245—6), naturally enough, with which Chaucer had been familiar since 1378; a choice which might perhaps be due to an Italian source in the *Ameto* and the *Novellino* (Rajna makes a less likely suggestion, *Rom.* XXXII. 246). The setting seems also contemporary; the couple are married by a

"preest with stole aboute his nekke" (1703).

So we are a little surprised when, imaginatively, Bacchus pours the wine and Venus laughs on all, dances with firebrand in hand (cf. *R. R.*, 3548—50, ed. Marteau; so Skeat), and gives Damian a sore hurt with it (1722—78). (Pluto and Proserpina are not deities but fairies, 2225 ff., as in the romance of *Sir Orpheo* and the ballad of *King Orfeo*. Sometimes she is attended by devils: Maury, *La Magie et l'Astrol.*, p. 169). A slightly similar touch at Philomela's wedding, *L. G. W.* 2249—52, is more in keeping: and cf. *Frankl. T.* 1252, a paganized tale. In Shakspere's *As You Like It*, Hymen appears at the wedding for stage-effect, and in *The Tempest*, act IV., Iris, Juno and Ceres appear through the power of Prospero. Now the wedding of Emilia in *Ameto* (pp. 70—1) is a pagan one, with firebrands, etc., and with goddesses concerned in it; and throughout the work Venus is constantly appearing in bodily form. — Whether or not Chaucer remembered *Ameto* at this point, he can have got but little from another work which he actually mentions here, the dully fanciful *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* of Martianus Capella (ed. Eyssenhardt, Leipzig, 1866) (cf. Sandys, *A History of Classical Scholarship*, 1903, p. 228—30; T. R. Lounsbury, *Studies in Chaucer*, II. 356—7; and especially H. O. Taylor, *The Classical Heritage of the Middle Ages*, N. Y., 1903, 2nd edit., pp. 49—51). Since the work was "perhaps the most widely used school book of the Middle Ages", Chaucer's familiar and unceremonious address may reflect the sufferings of his boyhood:

"Hold thou thy pees, thou poete Marcian,
That wrytest us that ilke wedding murie
Of hir, Philologye, and him, Mercurie,
And of the songes that the Muses songe.
To smal is bothe thy penne, and eek thy tonge,
For to descryven of this mariage" (1732—7).

reproached by Ameto (as well as tacitly by the writer) for the injustice, done to all those involved, in giving Agapes to the old man rather than to him, — "tu hai nociuto a tre: al vecchio, a cui è penitenza, alla giovane, a cui è danno, e a me, che di tal bene era degno" (p. 135). In Chaucer, while most of what little sympathy there is goes at the end to

The songs of the Muses are in bk. II (pp. 32—7) in various metres and with an identical refrain, hymning the marriage and encouraging the timid bride during her preparations; the Muses dance with the Graces (p. 38). There is no account of the actual wedding (cf. p. 52), nor do I find any real resemblance to anything in *Merch T.* Chaucer perhaps thought of Martianus' work because of the similarity of the situations at the beginning of each; Mercury wants a wife, has difficulty in finding one and consults his brother Apollo, and much of the work is concerned with the marriage-settlements. The *De Nuptiis* might be added to *Melibeus* and Deschamps' *Miroir* as a parallel for the beginning of *Merch T.* — It is curious that with striking frequency in *Merch. T.* Chaucer cites other writers and works by name, — *Rom. de la Rose*, Martianus Capella, Claudian, Theophrastus, "the Romayn gestes", and (for "sentence") Jesus son of Sirach, Solomon, Ovid, Seneca, Cato. But, as often, he is silent as to his main sources. — (2) The walled garden (2029) with its fountain (2036) Chaucer himself compares (2032) to that in *Rom. de la Rose*, so we need not dwell on the garden-like scene, with its fountain, at the end of Agapes' narrative (128—32), as well as in some of the others. Further, in *R. R.* as well as in *Merch. T.* and *Ameto* there are supernatural beings in the garden. — Again, some such device as Pluto's intervention was needed to restore the husband's sight; and it is paralleled in the closer analogues of *M. T.* (*Orig. and Anal.*, 179—82; Varnhagen, *loc. cit.*, p. 162), where God, Christ or Jupiter restores it. In the *Novellino*, which Varnhagen (pp. 163, 165) thinks is Chaucer's source, this is done at the prayer of St. Peter, to whom the Deity replies that the woman's tongue will extricate her from her pickle (cf. l. 2266). Therefore it seems a little incorrect or misleading to quote (cf. Dr. Skeat, III. 462) from Tyrwhitt the observation that "The machinery of the Faeries, which Chaucer has used so happily, was probably added by himself". But we cannot but notice the parallel between *Ameto* and *M. T.*, where in each case a goddess (Venus or Proserpina) rescues the unfortunate wife from her straits; in the former case by giving her a lover, in the latter by saving her from the consequences of taking one herself. — (3) There is one trifling verbal correspondence, between *M. T.* 1795—9 and *Ameto* 130. One also between *M. T.* and Adiona's story; the question is of each woman knowing what her lover meant to do, — "di sentire l'ultimo fine del suo intendimento" (p. 99):

"And she knew eek the fyn of his entente" (2106).

The same phrase occurs in *Tr. and Cris.* (III. 553).

January,[1]) his repulsiveness tacitly diverts a little of it to May, and the injustice to a young woman wrought by such a match was clearly not absent from Chaucer's mind (cf. 1269—72, 1738—41).[2])

Few of these parallels are actually verbal, or exceedingly striking singly. The differences between the two stories are as clear as their similarities; it is never stated that May was

---

[1]) Cf. the real feeling shown in ll. 2160—9, 2177—83, 2254—6, 2254—6, 2338—40, 2346—7, 2359, 2364—5. It seems as if Chaucer's initial mood of mockery gave way to a gentler feeling, as Fielding's did during the writing of *Joseph Andrews*.

[2]) The usually far-underlying pathos and injustice in both stories is the same as that which appears on the surface in that of Paolo and Francesca da Rimini. No one, certainly, can take *Merch. T.* as pure comedy; Chaucer is unusually apologetic about his coarseness (cf. 1810, 1962, 2350—1, 2362—3). It is perhaps the hopeless disorder of emotion and of moral feeling which underlies the whole tale, the possible pathos which becomes so hopelessly impossible, which determined its mood of dramatic irony. I do not know that anyone has pointed out the great frequency in *M. T.* (though of course Chaucer has it elsewhere) of that finest and rarest of satirical (sometimes tragic) devices, seemingly innocent touches which depend for their caustic effect on a close knowledge or keen foresight of later developments. I do not refer so much to January's extreme eagerness to marry, the precise joys he expects, or his fear of losing the *post mortem* heaven by reason of his terrestrial paradise (1634—54). But there is certainly dramatic irony in the Merchant's compassion for bachelors in their adversity in love (1274—80); in his opining that a man will never be deceived who takes his wife's advice (1356—7, 1361; it is May who on the fatal day urges a walk in the garden, 2134—6); in the qualities of meekness, "sadnesse" and "buxomnesse" which January desires and seems to find in his wife, and which merely put him off his guard (1333, 1344—6, 1603—4, 1742—5, 2186 ff.); his expectation of finding a young thing to be as warm wax in his hands (1429—30), the next appearance of warm wax being in May's hands (2116—7, not Damian's, be it noted), for counterfeiting the key, to admit her lover to the garden; perhaps when January compares his own ripe vigor to a laurel green throughout the year (1466), for a laurel "alwey grene" (2037) is a witness of his discomfiture; and when it is implied (1598, 2109—10) that his mind was as blind before he lost his sight as his body after. He thanks Heaven that he shall have his wife to himself and none shall share his bliss (1629—30); himself praises Damian (1909—12) for the very qualities which enable Damian to injure him; and unconsciously plays the part of Pandarus to May's Criseyde and Damian's Troilus by inducing her to visit Damian in his sickness (1920 ff.; cf. *Devel. and Chronol.*, 216). Another case of irony is between 1759—61 and 1851—4.

an unwilling bride (whatever she became afterwards), and she never complains; Agapes is more human than May,[1] and January than Agapes' husband, who is also more senile than January. Supposing Chaucer to have read the *Ameto* it may have been long before, and some of the parallels may not be due even to recollection. But the chief thing is the number of them and the fact that Chaucer's great innovation in the pear-tree story, the husband's repulsive senility and all it involves, occurs in even more memorable form in *Ameto*. The minute care and skill with which, as Young has shown, Chaucer wove details from the *Filocolo* into the *Troilus*, a poem mainly based on a different story, will make us the readier to believe that here he may have done the same with details from one or more narratives in another work of Boccaccio's. Therefore one cannot but feel that the resemblances of this poem to the *Ameto*, and of the *Prologue* and general plan of the *Canterbury Tales* to the *Ameto*, enforce each other.[2]

[1]) Or rather, perhaps, May seems like a satire on Agapes and her sister-nymphs, drawn by a wholesome-minded man impatient of lax sentimentality. What is gone is the soft seductive romance, and there is nothing to take its place. After May has resolved to grant her love to Damian, Chaucer waxes enthusiastic over the "franchise" of women when they put their minds to it; many a hard-hearted tyrant would have let him die on the spot, exulted in her proud cruelty, and recked not though she had been an homicide (1987—94). This reads like a satirical recollection of Fiammetta's nocturnal fright which ended so peaceably (p. 156): when her lover asks if he shall stab himself, "trattoli della mano l'aguto ferro, lui abbracciaî; e dopo molti abbracciamenti e baci gli dissi: o giovane, gl' Iddii, l'ardire e la bellezza di te hanno l'animo mio piegato, e così .... sarò sempre tua". No other of the nymphs gives her lover even as much trouble as this. The animosity shown toward May might possibly express Chaucer's own reaction toward Boccaccio's nymphs as well as the Merchant's toward the Wife of Bath "and al hir secte".

[2]) One or two resemblances may be noted between *Ameto* and other parts of *C. T.* Lia's reason for suggesting the series of amorous narratives is "che noi *oziose*, come le misere fanno, non passeremo il chiaro giorno, il quale non al sonno *amministratore* de' mondani *vizii*, nè alla fredda *pigrizia nutrice* di quelli si dee donare" (pp. 58—9). This is much nearer than anything as yet pointed out (cf. Skeat V. 401; C. F. Brown in *Mod. Philol.* IX. 2—4) to the first two lines of the *Second Nun's Prol.*, a possible case of recollection or common source:

"The *ministre* and the *norice* un-to *vyces*,
Which that men clepe in English *ydelnesse*."

It seemed best to present all the similarities between the two works, near and remote, and let the reader judge whether they may be significant. If the nearer are significant, the remoter are interesting.

Whether or not Chaucer knew *Ameto*, who can fail to see the vivid light which the contrasting analogies between the works throw on their authors' tastes, methods and personalities, when he sees on what different scenes the young sun and sweet Zephyr of both poets shine and blow; when he sees the miracle of Jove for Baucis and Philemon reversed and the temple of Venus transformed into the Tabard Inn at the end of London Bridge; the faultless noses of the nymphs [1]) transformed to the Miller's with its wart, the Indian tissue of their robes to the Plowman's frock, the gold threads in their hair to the Wife of Bath's ten pounds of kerchiefs, their graceful garlands to the Sumners, [2]) "as greet as it were for

---

Professor Brown suggests that part of the prologue is later than the tale (*loc. cit.*, 14—16). — Of line 1067 of *W. B. T.*,

"'My love?' quod he; 'nay, my dampnacioun!'"

there is a little reminder in *Ameto* (p. 61): "Questi a me per penitenza eterna donato, non per marito". Cf. Boccaccio's *Il Corbaccio*, p. 234: "colei, che non mia donna, ma mio tormento fu". He was fond of this sort of rhetorical trick; cf. "due, non occhi ma divine luci" (*Ameto*, p. 30), and "La donna, anzi cattiva femina" (*Decam.* VIII. 1). One consequence of Chaucer's possible use of the *Ameto* might be adverted to. Boccaccio is not only known to have intended real people by his characters; the fact could not but be patent to the most casual reader in the 14th as well as in the 20th century. A recognition that Chaucer may sometimes have done somewhat the same with the characters in the *Prologue* may, like William James' pluralistic religion, make a road for many superstitious opinings, but that does not affect the possibility, nor is it destroyed by the fact that most of Chaucer's people resemble marvellously vivid types rather than individuals. Without the countenance just suggested, the Parson was formerly (and doubtless wrongly) labeled Wyclif; and with good ground a connection between the Knight and such celebrated soldiers as Sir William Scrope has been suggested by Professor Manly (*Trans. Amer. Philol. Assoc.*, XXXVIII. 107).

[1]) "Il non camuso naso in linea diritta discende, quanto ad aquilino non essere domanda il dovere" (p. 32). Malkin's nose, and her father's, *are* "camuse" (*Reeve's Tale*, 3934, 3974).

[2]) The description of him, the most carnal and the only garlanded one of the pilgrims, reads like a satire on these elegant nymphs. It is striking

an ale-stake", the shepherds' piping to the Miller's bag-piping? It was too early by a century and more to attempt naturalizing the frail delicacies of pastoral romance on English soil; there was no reading-class educated up to them; therefore an Englishman would be fain to translate not so much words as persons and events. This may be what Chaucer did. But the matured Chaucer could have done no otherwise in any century.

The most agreeable light cast by *Ameto* is on Chaucer's moral tastes. He has lately been rebuked[1]) for want of scruple and for extreme *complaisance* toward a corrupt court. Reading the *Ameto* makes one believe rather in his wholesomeness and self-respect. Above all, his discrimination was always clear. For him, "he that is filthy, let him be filthy still; he that is holy, let him be holy still". Broad humor there is in Chaucer, but it is not "filth over y-strawed with floures". It is not incompatible with virtue of a kind; even the Wife of Bath is not an adulteress. But when one of Boccaccio's elegant nymphs, like May, would have us believe her, that

"I am a gentil womman, and no wenche",

we remain incredulous.[2]) And when these fleshly, Rubens-like dames turn into the theological and cardinal virtues (if that is what they do become), we are amazed at the young Boccaccio's *naïveté*.

III.

After this long and somewhat involved disquisition perhaps the writer may define his purpose more precisely. This article

---

that the *Prologue* begins with three characters without a trace of satire, and that none of the others want it except the Franklin, Parson and Plowman. The more drastic realism is almost steadily on the increase throughout the *Prologue*. The spirit of the *Canterbury Tales* departed more and more widely from that of *Ameto*.

[1]) By Professor Émile Legouis, in his agreeable *Geoffroy Chaucer* (Paris, 1910), pp. 18—9.

[2]) Yet one of them (Fiammetta; *Ameto*, p. 144) affects to blame her own mother, who had fallen a victim to her king's lusts, for not killing herself: "Certo, se io non ne fossi dovuta nascere, io direi che ella avesse peccato, di Lucrezia non seguitando l'esemplo."

was begun as an attempt to show that Professor Morsbach has not proved his point, and is intended first and foremost as such; secondly, it is meant to call attention to the existence of a well-defined subdivision among frame-stories, in which the tales are told by a group of people assembled for some other purpose, under some sort of leadership of one of them, and in which the tales are connected by narrative links, — in which group stand the Daughters-of-Minyas episode in Ovid's *Metamorphoses*, the *Novelle* of Sercambi of Lucca,[1]) the Questioni-episode in Boccaccio's *Filocolo*, the whole of his *Ameto* and *Decameron*, and Chaucer's *Canterbury Tales*. It is meant, thirdly, to show that the *Filocolo*-episode, certainly known to Chaucer, offers a closer parallel to the scheme of the *Tales* than anything else certainly known to him that has yet been pointed out; fourthly, to call the attention of students to the singular resemblances between the *Tales* and the *Ameto*, in regard to scheme and detail. The writer himself does not consider Chaucer's knowledge of *Ameto* by any means certain, but he believes others will agree with him that the resemblances are striking enough to be constantly kept in mind.

It is tempting to go a little farther and conjecture Chaucer's possible procedure. Just before he began work on the *Canterbury Tales* as such, he was working on the *Legend of Good Women*, modeled, not impossibly, on Boccaccio's *De Mulieribus Claris*.[2]) Further, it is probable they had reached

---

[1]) On these two cf. pp. 76, 77 above, note. In the former the element of leadership is rudimentary, and in the latter all the tales seem to be told by one of the people.

[2]) Skeat, III. xxvii ff.; Bech, *Anglia*, V. 348—53, 380—2. The resemblance is in plan and hardly extents to content, which is odd if Chaucer knew the work well. Yet when he wrote *Zenobia* in *Monk's T.* he seems to have borrowed from it (Skeat, V. 236). The relation between the *De Mul. Cl.* and *L. G. W.* looks at first strikingly similar to that supposed between *Decam.* and *C. T.*, and the explanation might be offered (as has sometimes been done in the other case) that Chaucer knew Boccaccio's work but had not a copy. Without being convinced that he did know it, one may point out that it shows detailed agreements with Chaucer's poetry and parallels to *L. G. W.* seemingly not found in other works. Since after all it is a question of evidence, the possible connection of *L. G. W.* and *De Mul. Cl.* scarcely strengthens the argument for one between *C. T.* and

their present stage and been dropped through *ennui.*[1]) The dismal monotony and rigidity of such collections of quasi-historical narratives, beautiful though the *Legends* often are, seems to have affected Chaucer speedily; even the more scholarly Boccaccio became impatient of such work, and kicked against the pricks. Yet the idea of a collection of tales was fixed in Chaucer's mind. Where should he turn for the model which he was usually glad to have? To whom but to Boccaccio, who so often, since he had come to know his works, had served him thus when he projected a long poem; who had shown the way for the *Troilus*, the *Palamon* and perhaps the just-abandoned *Legend*, and had helped in such other works as the *Anelida* and the *Parliament*? In the *Ameto* (like the *Legend* a collection of love-stories) he would have found a plan of perfect elasticity and matter full of suggestions, in which he could embody his intention, and with it hints and matter from another work of Boccaccio's which he had long known, the *Filocolo*. Accordingly, the *Prologue* with its opening description, its pilgrimage, its characterizations might have grown (what a growth!) out of the earlier part of the *Ameto*; the links and prologues, so far as they embody the confession-motive, out of the *Ameto* narratives, and so far as they are discussions of the tales just told, out of the debates in the *Filocolo*; the idea of tales, not confessions and problems, had doubtless been in his mind since he had begun the *Legend*, and we have seen that about a third of the Questioni d'Amore are tales. Even ignoring minor resemblances, we cannot fail to see how much nearer the *Canterbury Tales* are to the *Ameto* and the *Filocolo*-episode taken together than to the *Decameron.*[2]) This account is proffered not as *de fide* nor even as a "pious opinion",[3]) but as a sort of protocol.

Decam. In *L. G. W.* he probably used Boccaccio's *De Genealogiis Deorum* (Child in *Mod. Lang. Notes*, XI. 476—90; Skeat, III. xxix). Avowedly, the *Legend* is modeled on the legendaries. The title is deliberately ecclesiastical; so are the rubrics before and after the legends, and more or less of the language elsewhere.

[1]) Cf. my *Devel. and Chronol. of Chaucer's Works*, 111—3, 128, 130.

[2]) I am perfectly aware that a combination of resemblances in a single work is more convincing than the picking out of scattered parallels. But this applies more strongly to the source of a single tale than to the general

At this point we cannot but return to the work we started away from at the beginning, the *Decameron.* Does it not perhaps seem incredible that if Chaucer knew so many of Boccaccio's collections of tales, he did not knew that which we think the greatest? Strange it certainly may be; but Professor Morsbach, and I following his example, have tried to take the matter finally out of the region of the wholly *a priori* and mere *obiter dicta* into that of evidence and serious consideration, and it is to be hoped that it will never be taken back. Even at the end of so long an article, it may be well briefly to finish stating the case as it stands now. In regard to general plan, the only points confined to the *Decameron* and the *Tales* among the frame-stories most like them [1]) seem to be these, — each speaker is to narrate more than once,[2]) and the meeting lasts more than one day; which means that each work is much larger than other similar works. This point has been discussed already.[3]) To form larger plans than he was to execute was characteristic of the translator of the *Romance of the Rose,* the *Parson's Tale* and the *Astrolabe,* the author of the *Anelida,* the *House of Fame,* the *Legend,* and the *Cook's* and *Squire's Tales.* The only really long poem he ever finished is the *Troilus.* As to the contents of the *Tales,* out of the six [4]) with more or less close analogues

---

plan of an extensive compilation. And the main point is that far more detailed resemblances have been found in *C. T.* to *Ameto* and *Filocolo* than to the *Decameron.*

[3]) The above suggestion for the genesis of the idea of the *C. T.* is doubtless much more cut-and-dried than the reality would have been. Out of ideas from various sources in Chaucer's mind, his own idea may have grown almost insensibly. Of course I do not mean to suggest any conscious scissors-and-paste procedure.

[1]) I disregard Sercambi's *Novelle.*

[2]) So Rajna, *Romania,* XXXII. 252.

[3]) Cf. pp. 75, 76 above. But the *De Casibus,* the *De Genealogiis* and the *De Mulieribus Claris* are large collections, and the Daughters-of-Minyas episode and the *Seven Sages* contain only genuine tales.

[4]) *Merch. T.* has been discussed already, *Cl. T.* comes through Petrarch, and if *Reeve's T.* and *Mill. T.* have anything to do with *Decam.* makers of *Stammbäume* may as well burn them (cf. Varnhagen in *Angl.* VII, Anzeiger, 81—4; in *Engl. Stud.* IX. 240—66). As to *Frankl. T.,* in the very articles in which Rajna expresses his belief that *Decam.* was the model of

in the *Decameron*, only one, the *Shipman's*, could any reasonable person regard as evidence; for this, other analogues are lacking, and Novel 1 of Day 8 is rather strikingly like Chaucer's poem. In detail, however, they sometimes differ unaccountably, there are no verbal resemblances, and Chaucer's tale seems to embody a more primitive form of the plot.[1] I know of no modern Chaucer-student who has suggested a borrowing here; Tyrwhitt, ten Brink, Skeat and others have held that Chaucer drew from a French *fabliau*,[2] and everything seems to favor this view. As to more detailed resemblances, I know of but three. One is between the Pardoner's methods and collection of feigned relics (*Prol.* 694—700, *Pard. Prol.* 347 ff.) and those of Frate Cipolla (VI. 10); the resemblance is of the most general kind, and with all the possibility of another source in literature or life,[3] can be allowed little weight. The second is the comparison of a ribald elderly man to a leek,

---

C. T. (*Rom.* XXXI. 42, XXXII. 244 ff.) he admits that it is nearer to its analogue in *Fil.* than to that in *Decam.* Yet he had no particular reason to believe Chaucer had ever seen the *Filocolo*, Young's book not having yet appeared. Mr. Edward Hutton, in his *Giovanni Boccaccio* (London, 1910), p. 313, expresses the curious view that Chaucer got the *Shipman's, Franklin's* and *Clerk's Tales* from the *Decam.* Miss F. N. Jones yet more heedlessly asserts that Chaucer imitated six tales in the *Decam.* (*Bocc. and His Imitators*, p. 10; Chicago, 1910).

[1]) With all his superiority in vividness. *Sh. T.* has not the paramour's two successive motives for his treachery, long-standing love (the professions of Chaucer's monk are just his blarney) and afterwards disgust; or his offer of interest for the loan, or the witness for his payment to the wife. A monk as the paramour is perhaps likelier to be from the original than to be Chaucer's substitution for a merchant (especially if he originally intended a tiff between the teller and the Merchant on the pilgrimage). Chaucer might, it is true, have made these changes, but the gayety and externality of his tale are precisely those of a *fabliau*.

[2]) See Miss Hammond's *Bibliogr. Manual*, p. 284. Even Rajna does not believe in Chaucer's dependence here (*Rom.* XXXII. 245).

[3]) See *Materials for the Hist. of Abp. Th. Becket* (Rolls Ser., 1876), II. 292, on the frequent veneration of false relics (13th century). *E. g.*, a tricky priest sells a pious knight a bridle which he says has belonged to St. Thomas of Canterbury, and which, to reward the knight's faith, God permits to work many miracles. How difficult the lot of an archaeologist would have been in the Middle Ages! Cf. also Adam de la Halle's *Li ius Adan* (Ausg. u. Abhandl., LVIII), Lyndesay's *Sat. of the Three Est.*, Heywood's *Four P. P.* and *Pard. and Friar* (which imitates Chaucer).

with its white head and green stalk,[1]) which may be a commonplace. The third is the resemblance of Chaucer's apology for his coarse tales (*Mill. Prol.* 3171—86) to a part of Boccaccio's *Conclusione.*[2]) None of these seems in any way convincing. *If* these are all the significant resemblances between two works of congenial character, the one containing about 650 pages and the other over 1100, internal evidence alone will probably convince no one of a connection.

One piece of outside evidence has been adduced. Franco Sacchetti (1330?—1400?) seems to say in the damaged proem of his *Novelle*[3]) that the French and English had put the *Decameron* into their own languages:

"E riguardando in fine allo eccellente poeta fiorentino messer Giovanni Boccacci, il quale descrivendo il libro delle Cento Novelle per una materiale cosa, quanto al nobile suo ingegno ..... quello è divulgato e richie ...... che infino in Francia e in Inghilterra l'hanno ridotto alla loro lingua, e grand ...."
(he goes on, — I, Sacchetti, proposed to write this book).

A recent writer,[4]) who thinks the *Decameron* was Chaucer's model and the source of several of the *Canterbury Tales,* queries if Sacchetti may not have been referring to them; no part of the *Decameron* is known to have been done into English before 1566—7, in Painter's *Palace of Pleasure.* Conceivably he is right in thinking that premature accounts of the *Tales* might have reached Sacchetti's ears. But such an incorrect impression as that they were merely a translation of Boccaccio's work would more probably be due to sheer assumption than to distorted knowledge. And perhaps there is a more likely explanation of his words, if we are not to think them a mere error. What does he mean by a French

---

[1]) *R. Prol.* 3878—9; Day IV. Introd. (Skeat). Cf. *Merch. T.* 1464—6. *Il Pecorone* of Ser Giovanni "Fiorentino" (IV. 2) may get the conceit from Boccaccio and may not.

[2]) R. K. Root in *Engl. Stud.* XLIV. 1—7, who contributes the evidence but is not convinced of its significance. The argument for Chaucer's knowledge of the *Decameron* is usually not based on this or any evidence; it is that he *must* have known it.

[3]) "Wahrscheinlich 1392 begonnen und sicher nicht vor 1393 vollendet": Wiese and Percopo, p. 183.

[4]) Mr. Hutton, *op. cit.*, p. 313.

version? The earliest known was made in 1414 by Laurent de Premierfait, from a Latin version; the *Cent Nouvelles Nouvelles*, perhaps modeled on the *Decameron*, were finished after 1461.[1] But the most popular of the novels was translated earlier. Not only did Chaucer use the Griselda-story (X. 10, through Petrarch's Latin) for the *Clerk's Tale*. A French play on it, the *Estoire de Griseldis*, dates from 1395.[2] A 14th century French translation exists in numerous MSS.[3] A French version (apparently different) exists in a 15th century MS., in the Laurentian Library, Florence.[4] Is it not possible that Sacchetti had heard of some of these French and English versions, and was referring vaguely and inaccurately to them?

Once and for all, it must be said that Chaucer may have seen a copy of the *Decameron*, in Italy or elsewhere,[5] and

---

[1]) Suchier and Birch-Hirschfeld, *Gesch. d. franz. Litt.* (Leipzig, 1900), pp. 262, 253.

[2]) *Ibid.*, p. 282; Parfaict, *Hist. du Th. fr.*, II. 295 ff.; Petit de Julleville, II. 405.

[3]) In *Le Ménagier de Paris,* dating from 1392—4, in several MSS. (published by the Société des Bibliophiles, Paris, 1846—7, see vol. I, 99—124); in an early 15th century MS. in the Bibliothèque Nationale (Français 2201, ancien 7999, f. 111ro — f. 130vo; preceded by poems of Granson); in two 15th century MSS., in the Vatican Library (*Notices et Extraits des MSS. de la B. N.*, XXXIII, pt. 2, pp. 176, 184).

[4]) "No. 8047 du fonds français"; *Notices et Extraits* XXXII, pt. 1, p. 113. See also *Bibliothèque de l'École des Chartes,* XXVII. 252—3. At least the second and third of the above versions are from Petrarch's Latin, and are attributed to him ("Pétrac", "periat", "Petraih", "Patrail"). Other French versions are mentioned in *Orig. and Anal.* (Ch. Soc.), 527 ff., and *Not. et Extr.* XXXIII, 2, 176.

[5]) There are few early MSS. of the *Decameron,* though there might be more if Savonarola had not made his bonfire of vanities. According to the evidence, none is earlier than the Manelli MS. of 1384, except the Magliabechi fragments of 1354 or at any rate earlier than Boccaccio's death (Tobler, in *Sitzungsberichte d. Berl. Akad.*, 1887, p. 376). The work found two or three imitators in the 14th century, Sercambi (after 1374), Ser Giovanni "Fiorentino" (1378) and Sacchetti (1392—3); of these the last two were Florentines, and the other lived in the neighboring city of Lucca. Petrarch, Boccaccio's intimate friend, appears never to have seen the *Decameron* till 1373 (*Lettere Senili,* ed. Fracassetti, II. 541—2; it is true he shows no great interest in it). We do not know that in Chaucer's day it stood out as uniquely among Boccaccio's works or Italian literature generally as to us looking backward. None of the above evidence, except the Magliabechi

have remembered the general scheme and this or that detail (such as Brother Onion's knavery); Dr. Morsbach's four points are such as might be remembered for years after a hasty reading; the rather striking fact that nearly a quarter of Chaucer's tales have analogues in the *Decameron* might be due to Chaucer's general recollection of them, and subsequent searching out of accessible versions. This perhaps can never be disproved or proved. All I affirm, and this cannot be said too strongly either, is that Chaucer can hardly have owned a copy of the *Decameron*, that the *Filocolo* and *Ameto* deprive of its value the chief evidence for the other influence so far adduced, could not be wholly displaced even by the *Decameron*, make the other hypothesis quite unnecessary, and make it very uncritical to name the *Decameron* as "the model of the *Canterbury Tales*".

This rejecting any apparent influence of one work by Boccaccio, and affirming or suggesting that of two more works, may seem like snatching away with one hand and giving back with the other. So be it; the truth is all we are after. It will however heighten our admiration for Chaucer's creative power if we are to think of the *Canterbury Tales* as rather starting in a sense from such slight and imperfect works as the Questioni-episode and perhaps the *Ameto*, than from the deathless serenity of the *Decameron*. If any one thing is evident, it is that the plan of Chaucer's work had many sources. But it is harder than ever to deem it entirely free from Boccaccio's influence. Taking a bird's-eye view of the whole matter, it strains one's faith to believe the *Canterbury Tales*

---

fragment and Petrarch's letter, indicates much diffusion of MSS. when Chaucer was in Italy. While the fact that, as we have seen, the French versions of the Griselda-story came through Petrarch may be because he wrote in Latin, it is striking that Chaucer, who read Italian fluently, used Petrarch's version. Perhaps all this makes it not so incredible that Chaucer the busy envoy should not have seen the *Decameron* during either his first or his second visit to Italy. In 1373 he was there three or four months, and appears to have visited Florence, but his chief mission was to Genoa; in 1378 he was probably there a month and more, but so far as we know only in Milan (on the duration of his visits, cf. my article in the *Journal of Engl. and Germanic Philol.*, vol. XII. But of course there is no reason why Italian books should not have been sent him after his return to England.

not to be strongly influenced by one or more of three works[1]) belonging to not only the same genus but the same species, and written by the man who even otherwise influenced him more than any other did.

This has one important consequence in regard to the terms of Chaucer criticism. Since the appearance of ten Brink's epoch-making *Chaucer-Studien* in 1870 it has been customary to divide the poet's literary career into three periods, — before his first Italian journey, to about the time of the *Legend of Good Women*, and to his death; and various popular works have labeled them his French, Italian and English periods. The distinguishing of periods, though a little misleading, may be allowable for convenience, and the first division is a well-marked one; but the line between the second and third has been found hard to draw, and their labels certainly ought to go to the scrap-heap. It is becoming more and more evident that the influence of France and Italy ran along side by side till the day of his death,[2]) it would be hard to say which more strongly,[3]) and while he may well be said to have become more fully himself, his literary self was far more Romance than English. He never ceased to be indebted to the humorous eye, the delicate fancy and the insight of such Frenchmen as Jean de Meun and Deschamps, and to the learning, the originality, imagination and sense of beauty of Boccaccio and Dante. Yet at the same time he became better able to subordinate outside influences to his own powers, — to relish the racy pictures and strong sense of the first two without perpetuating their tediousness, and to profit by the stimulus of Boccaccio without acquiring his over-wrought voluptuousness. Being far greater than any of these three as a "right poet", *il prenait son bien où il le trouvait,*

[1]) On Boccaccio's fondness of the frame-story cf. Koerting, *Boccaccio's Leben und Werke,* p. 655.

[2]) Yet cf. Dr. Stopford Brooke's *English Literature* (Macmillan, 1897; p. 63): "He left behind (except in the borrowing of his subjects) Italian influence as he had left French, and became entirely himself, entirely English." No doubt the true cause ot this misapprehension is the *Prologue,* with its vivid pictures of English society.

[3]) He found the French more congenial, the Italians more exalting.

without restriction of his liberty.[1]) The soundest way of regarding his later career is as a putting farther and farther to sea in *la navicella del suo ingegno,* to the sound of the psalm *In exitu Israel de Egypto* (but he had French and Italian hands in his crew).[2])

---

[1]) There is one admirable example of how after having served three masters (for the Romans were a master too) he learned to subdue them to himself. Having bowed his neck to Ovid in the *Legend*, he was able to metamorphose the *Metamorphoses* in the utterly Chaucerian *Manciple's Tale.*

[2]) One thing more. Even if all the tentative suggestions of this article are not accepted, it seems we must give up the idea that Chaucer was ignorant of Boccaccio's authorship of so large a number of works, which influenced him more largely and profoundly than those of any other writer. He seems to have owed more to Deschamps than to any other Frenchman except the authors of *Le Roman de la Rose*, but no personal reference to him by Chaucer is known. In the Middle Ages authorities were cited to give not credit to the author but weight to the quotation. Chaucer may well have regarded Dante and Petrarch, whom he names, as weightier, more "classic", than Boccaccio.

UNIVERSITY OF MICHIGAN. JOHN S. P. TATLOCK.

THE THIRD STROPHE OF "DEOR".

The strictures by Svet. Stefanović (*Anglia* XXXVI, 387—388) upon my interpretation of the oft-discussed third strophe of "Deor" (*Modern Philology*, October 1911) invite from me comment, inasmuch as the Servian scholar's version of my views seems as strangely unfamiliar as his version of my name. That the solution, confidently offered by me, does not demand "die meisten unerwiesenen annahmen, die bisher entworfen wurden", but that it is based upon a natural and obvious reading of the passage, both in its parts and in its entirety, it is my present hope and aim to prove to all who are not obsessed by some faraway and fantastic theory.

Let us turn now to the first line of the three in question (lines 14—16): — "Wē þæt mæð Hilde monge gefrugnon." Barnouw's dissertation (*Textkritische Untersuchungen nach dem Gebrauch des bestimmten Artikels*, 1892) amply supports the claim that, in a very large majority of instances, the Old English definite article is used to indicate a person or thing already mentioned in the course of the narrative. Such use is certainly the wont of the author of the "Deor", inasmuch as two lines later, in the very passage under consideration, he thus equates "sēo sorglufu" with the preceding "frīge". Stefanović's assertion that, in the last strophe of our poem, "þæt" is used to introduce Deor's account of himself is purposely misleading, as this "þæt" (line 35) is not the definite article at all. There is accordingly a large probability that "þæt" in our line has a retrospective reference. This probability is greatly strengthened by the next word, "mæð". The meaning of this *hapaxlegomenon* is necessarily

only inferential, but the Norse cognates, cited long ago by Grein (*Sprachschatz*, II, 213), *meiða, meiðir, meiðsl*, well sustain his rendering, *violatio*, which certainly seems preferable to the entirely unsupported "Schicksal" of Wilhelm Grimm, changed by Stefanović to "Geschichte" (though the acceptance of even this weak and arbitrary meaning would not militate against my main contention). Moreover, and this is powerful corroborating evidence, "violation" is the very meaning demanded by the retrospective reference of "þæt", since the violation of Beadohild has been our poet's last *exemplum* (lines 8—12). Light now begins to break upon the passage. To establish fully the equation of "this violation of Hild" with the immediately preceding violation of Beadohild, it is necessary, however, to show that Hild and Beadohild are one and the same. Such an identification is no "weak conjecture" but, as I have already demonstrated ln my *Modern Philology* article, is in full accord with the practice, common in early Germanic poetry, of making the second member of a compound name do duty for the whole. It is significant that such abbreviation is particularly frequent in names ending in *-hild*: witness the identification of Hild with Grimhild, sister of the Nibelungen princes (Symons, Paul's *Grundriss*[2], III, 660) and of Hild with Brynhild (*Helreið Brynhildar,* 5; *Skaldskaparmál,* chap. 41). Further illustration, if such be desired, has been furnished very recently through Chambers' evidence in another connection (*Widsith*, 1912, p. 22), that "Alike in epic song and in everyday conversation Swanhild would be abbreviated to Hild" (cf. *Fornmanna Sögur*, 1825, I, 5, "Moðir þeirra var Hildr eðr Svanhildr". Let me therefore repeat that, in employing "Hild" for "Beadohild", as his meter compelled, our poet adopted a very common abbreviation. In the name of commonsense what else could he do, since "Wē þæt mæð Beadohilde" was metrically impossible? A modern instance of this sort of substitution is interesting. The "Usumcasane" of Marlowe's *Tamburlaine,* a tough morsel for a metrist, becomes "Casane" in the lines (Part I, I, iii, 106—107): —

> "Theridamas, Techelles and Casane
> Promised to meet me on Larissa plains."

It is really surprising that "Casane" has not fallen a victim to some learned theory of origins.

The obvious rendering of our first line seems therefore to be: "Of this violation of (Beado)hild many of us have heard." That such a summary of the preceding theme is quite in our poet's manner is seen in his very next *exemplum* (lines 18—19). After his reference to the incident of Theodoric, he adds, "þæt wæs monegum cūþ". Hence we are very safe in concluding that the third strophe of "Deor", like the first two, deals with a phase of the Weland story. But what is this phase? From what character in that tragic tale did 'sorrowing love take away all sleep" (no one can deny that such is the meaning of our last line)? The answer is written large in the Old Norse version of the myth, the very early *Vǫlundarkviþa*, § 29 (Jonsson, *Eddalieder*, I (1888), 85): —

> Niþuþr kvaþ:
> Vake ek ofvalt
> of viljalauss.
> Sofna ek minst
> siz sono dauþa.

(Nithhad said: "I am continually awake, robbed of joys; I sleep not at all since the death of my sons.")

In the light of this most striking of parallels between Old English and Old Norse poetry, I interpret "Deor", 15—16, as a description of Nithhad mourning for his children, whose death and disgrace have just been pictured, and I thus translate the two lines: "The affections of the Geat (i. e. Nithhad) were boundless, so that this sorrowing love deprived him of all sleep." Nothing could be more in keeping with our context than this incident: first Weland's torture, then Bealdohild's shame, and now, as the third *exemplum*, Nithhad's grief. Thus the full tale is told.

Now to this rendering Stefanović makes threefold objection. His first contention is that the text of "Deor", 16, thereby demanded, "þæt him seo sorglufu slǣp ealne binōm" is not in as close accord either with the MS., *þæt hi seo sorglufu slæp ealle binom* or with the Old English idiom as his own version, which requires only the single change of *slæp* to *slæpe*. Stefanović seems quite unaware that the reading *him* involves

little or no emendation, inasmuch as the scribe of the *Exeter Book*, like other Old English copyists, frequently employs circumflexed *hi* for the dative of the personal pronoun. Here are a few of many examples: — *Christ*, 1341, *Phoenix*, 397, 401, *Juliana*, 474, *Fates of Men*, 65, *Seafarer*, 107, *Gnomes*, 100, *Riddles*, 16[25], *Last Judgment*, 63, 85. Sometimes the sign is omitted as in *Gifts of Men*, 99, *hi*[*m*]; sometimes it escapes early editors as in *Christ* 684. The objection to the dative of person and accusative of thing after *binōm* carries little weight, since the construction, though admittedly far less common than the accusative and instrumental, is amply supported by Bosworth-Toller's examples (*Supplement*, I, 78): — *Judith*, VIII, 21, "Hē heora feorh him benam"; Bede, *Eccl. Hist.*, IV, 6, "Benam hē him his biscopscīre". The corruption in the present line is possibly due to a confusion of the two constructions. The not uncommon elision of final *e* with a succeeding vowel (see Sievers, *PBB.*, X, 259—260) is never, to my knowledge, graphically represented, as Stefanović claims in the case of MS. *slæp*, and gives him no warrant for calling his instrumental "the unamended text". Wülker's retention of MS. *slæp ealle binom* is defensible only on the supposition that *ealle* is an adverbial instrumental (cf. Bosworth-Toller, *Supplement*, I, 168; Wülfing, *Syntax*, I, 466, § 369). Any other substitution than that of *slæpe*, whether we read after *slæp*, *ealne* or *ealles* or *eall*, is entirely consistent with my interpretation of the line. The corrupt text, therefore, offers no real obstacle, to the proposed solution.

Stefanović's second objection to my rendering of "Deor", 15—16, is that "'frīge', which elsewhere appears only in the sense of sexual love, is applied to paternal love". Four answers are ready. 1) The appearance of the word elsewhere in Old English is limited to four Cynewulfian instances (*Christ*, 37, 419, *Elene*, 341, *Juliana*, 103), which are not sufficient to determine its full range. 2) These very examples constitute an argument for a wide connotation of meaning, since, in each case, "weres" is added to "frīge", to indicate "the love of a man for a maid". Such an addition would be unnecessary, if the simple word could suggest only sexual passion. 3) The corresponding verb, *gefrīgian*, is applied in the *Lindisfarne Gospels* (Mark, X, 16) to the Saviour's loving

embraces of little children. 4) As everyone will admit, "frīge", in our passage, is directly equated with "sorglufu" by the retrospective "sēo". In *Beowulf*, 2460, "sorhlēoð" is used of a father's chant of sorrow, and here "sorglufu" seems far better adapted to the sorrowing love or loving sorrow of a bereaved parent than to that mad passion which robs a woman of sleep. Indeed, in the whole vocabulary of Old English, no fitter word than "sorglufu" could be found to picture the grief of Nithhad. Hence the direct evidence of the *Vǫlundarkviþa* parallel that, in the third strophe of "Deor", we have to do not with a love-episode, but with a father's anguish, is not opposed but strongly supported by the natural connotation of the crucial words.

The third claim of Stefanović is that the identification of "Gēates" with Nithhad has not been established by me. I might urge with large reason that the closeness of the *Vǫlundarkviþa* analogue shifts the burden of proof to his own shoulders and that it devolves upon him to show wherein "Gēates" is inapplicable to Nithhad. Such things as these are necessarily incapable of exact demonstration; but I dared believe that my arguments gave to the identification in question the highest degree of probability. In an article highly commendable for its clear exposition and interesting solution of several problems presented by "Deor" ("The Song of Deor", *Modern Philology*, IX, July, 1911, pp. 23—45) Professor W. W. Lawrence makes the singularly happy suggestion that "Geates", as always in *Beowulf*, should be regarded as a tribal name. Now to what epic figure can this ethnikon be more aptly applied than to Nithhad, who is definitely localized in the *Vǫlundarkviþa*, one of the very oldest poems of its collection (Niedner, *Zeitschrift für Deutsches Altertum*, XXXIII. 24—46) as a king in Sweden, whose country of the Niars is identified as the modern district of Nerike, originally reckoned (in the older *Westgötalag*) a part of Götaland? Let me repeat that even those who doubt the Nerike identification can hardly cavil at the application of "Gēates" to a "Konungr i Svíðioð", unless they be of the diminishing few who even since Schück's convincing monograph (*Folknamnet Geatas*, 1907) still cherish the outworn delusion that the Geats were not Gauts but Jutes. And

even these will find much food for thought in this circumstance, that, in the later version of the saga (*Thidrekssaga*, chaps. 57—79), Nithhad's (Nidung's) kingdom is transferred from the Swedish land of the Gauts or Geats (Götaland) to the Danish land of the Jutes (Jutland), probably through a confusion of very similar tribal names. Our passage thus acquires a new significance, since in identifying "Gēates" with a carefully localized king in South Sweden, it brings large support to the prevailing theory anent Beowulf's home. I thus reiterate, perhaps needlessly, my conclusions already published, since Stefanović's under-statement of my case might easily mislead those readers of *Anglia*, who do not know first-hand my *Modern Philology* article into supposing that my identification of "Gēates" was entirely unsupported by evidence.

To summarize briefly my interpretation of the third strophe of "Deor". I have shown that "þæt mæð Hilde" obviously refers to the immediately preceding theme, the violation of Beadohild, who is here indicated by the stock abbreviation, and that such a line of summary is quite in our poet's manner; that after this transition with its suggestion of "unkind cause for grief", the remaining lines of the *exemplum* are naturally devoted to the third and last tragic figure of the Weland story, the injured and bereaved Nithhad, and correspond closely to the account of his sleepless mourning in the *Vǫlundarkviþa*; and finally that neither text nor word-use nor tribal name offers any obstacle to this explanation, but is each strongly in its favor. Thus the third strophe of "Deor", hitherto befogged by misty conjecture and darkened by obscure commentary, emerges at last from the haze of hypotheses into the clear sunlight of reason and common sense.

BURLINGTON, VERMONT. FREDERICK TUPPER JR.

May I take this opportunity to register strong protest against the unfortunate practice, increasingly frequent in philological controversy, of suppressing the essential in the opposing evidence and of thus suggesting to an audience

ignorant of the adversary's full argument that his conclusions are inadequately sustained. Who would gather from Stefanović's presentation of my view of "Deor", lines 14—16, that I had supported, by the testimony just offered, the identification of Beadohild with Hild and of "Gēates" with Nithhad? Who could possibly infer from a recent polemic in the pages of *Anglia* against my interpretation of Cynewulf's First Riddle that his runic method, there illustrated, dominates a score of Icelandic acrostics, or that his device of implying the first member of the name in the opening word of the poem is amply attested by contemporary Anglo-Latin example? Such omissions as these may not be designed to convey false impressions; but wilful unfairness could find no more effective weapon. Are we seekers after truth or maintainers of theses?

FREDERICK TUPPER JR.

AN EARLY SENTIMENTAL COMEDY.

In fixing the beginnings of English sentimental comedy, critics have been disposed to accept the rather general statement of Prof. Ward, in his *History of English Dramatic Literature*: "Sentimental comedy begins with Steele, if not already with Colley Cibber."[1]) Mr. Osborn Waterhouse, in his study of *The Development of English Sentimental Comedy in the Eighteenth Century*,[2]) refines upon this to a very slight degree: "The first signs of this sentimentalizing of the comedy of manners appear in a play produced in 1697. In that year ..... Vanbrugh gave to the public 'Aesop'."[3]) The sentimental characteristics of *Aesop*, however, he recognizes as taken over directly from the French play, *Ésope à la Ville*, of Boursault, and thus leaves the situation unchanged as regards the native English product.

There is no reason to question the rise of a reactionary movement in English drama at the very end of the seventeenth century, coincident with the controversy precipitated by Jeremy Collier's protest. But recognizing, as every student of Elizabethan drama must, that all the conventional features of sentimental comedy had been for generations the common property of English playwrights, we need not be surprised to encounter, even in the very midst of the Restoration period, sporadic performances combining enough of these features to qualify them as accepted specimens of the type.

---

[1]) Ed. London, 1899, III, p. 516.

[2]) *Anglia*, XXX, pp. 137 ff. and 269 ff.

[3]) *Ibid.*, p. 155.

An interesting but neglected example appears in *The Town-Shifts, or the Suburb-Justice,* a comedy by Edward Revet, licensed May 2, 1671; printed in quarto the same year; and acted at the Duke of York's Theatre, apparently without success.[1] Although appearing when the immorality of Restoration comedy was at its height and virtuous remonstrance was most nearly silent, this play is not only essentially moral and "instructive", but meets a surprising number of other sentimental requirements.

Mr. Waterhouse notes that the sentimental element of Vanbrugh's *Aesop* has as its central motif a theme repeatedly found in the later "serious" comedies — the conflict between a girl's love and the matrimonial arrangements made by her father.[2] The same situation is found in *The Town Shifts.* Leticia, the beautiful and virtuous daughter of a wealthy local dignitary, is destined by him for young Leftwell, who has little to commend him but his money and his vanity. Miss Leticia has given her heart to Lovewell, a worthy but impecunious lover. The plot is concerned with various designs for thwarting her father's plans, and the play ends with the success of the lovers and a paternal blessing on the happy pair.

In this main plot most of the sentimental possibilities center in the character of Lovewell. Virtue and honesty — as he interprets them — are a passion with him, and he glories in the poverty that attends them. Not so his companion, through whom speaks the satirical spirit of the Restoration: — "We have alwayes found your Counsel to be nothing but perswasions to poverty; what a blessed thing it is to live Honest, and be lowsie; that it is better to be lazy, and lack everything, than work in the wayes of wickedness for wealth."[3]

[1]) The only favorable reference to the play occurs in Langbaine's *Account of the English Dramatick Poets* (Oxford, 1691, pp. 425—6). It has been briefly noted in *Biographia Dramatica* (ed. 1812, III, p. 345), and in Genest's *English Stage,* I, p. 120. Its possible significance was suggested to me by Prof. A. H. Upham.

[2]) *Anglia,* XXX, p. 156.

[3]) Act I, scene 1 (p. 2).

The parallel with sentimental heroes of the eighteenth century is extended by such matters as Lovewell's ornate speech, his extreme humility toward his mistress, his fondness for delaying on the verge of action to analyze and enlarge upon his emotions; — in short, all the machinery of gallantry brought down to the commonplace level of middle-class life. When he and Leticia are about to escape together from her home, when the return of her father may at any instant defeat their plans, he launches forth: — "My dear Leticia; your generous love has laid so many obligations on me, that nothing but the Service of an Age can seem a Tithe of satisfaction. Which to be paid ...." Here he is interrupted by the more practical Fickle, who unfortunately is not always at hand to stifle his oratorical ambitions.[1])

This character of Fickle, the cousin of Leticia, becomes significant in another connection, — the sentimental treatment of conversion and repentance. In the early scenes she is a heartless coquette. Leticia says to her: "Thou hast .... the last week lov'd, and hated, seven several Men. No body that knows thee believes thee any thing else but distracted."[2]) Before the end of the play her reform, as undertaken by Lovewell's comrade Friendly, is complete, and we find Leticia saying: "The scene is strangely alter'd; when thou com'st to counsel any body to Love and Constancy."[3])

This has already been noted as a comedy of middle-class life. The appreciation and sympathy with which this is portrayed accords entirely with sentimental practice. None of the personages is of noble birth. Leticia is from one of the better middle-class families. Lovewell is a man of refinement; but Faithless, an intimate associate of his and an important factor in the plot, is of low birth and vulgar habits. Finally, *The Town Shifts* is not lacking in another important requisite. It undertakes to impart a definite moral lesson. The play is a defense of love and genuine

---

[1]) Act V, scene 3 (p. 64).
[2]) Act I, scene 2 (p. 5).
[3]) Act IV, scene 2 (p. 39).

worth against wealth linked with inferior character. Leticia expresses the sentiment clearly in act I, scene 2, deploring the fact "that Age should so defective be in Reason; as to prefer this sordid Dung-hill Earth before the best of Gallantry and worth". It is echoed, but less concretely, in the moral interpretation with which the author concludes his work: —

> "For by this President you plainly see,
> Fate still reserves rewards for Honesty."

Bryn Mawr College.

C. M. Scheurer.

J. M. SYNGE AND THE IRISH LITERARY MOVEMENT.

The Works of J. M. Synge, Library Edition, Dublin, Maunsel & Co., 1912.

The Repertory Theatre, A Record and A Criticism, by P. P. Howe, London, Martin Secker, 1910.

J. M. Synge, A Critical Study, by P. P. Howe, London, Martin Secker, 1912.

Those who follow the Irish literary movement will readily acknowledge their obligation to Mr. Howe for his recent book on J. M. Synge. Mr. Howe writes from intimate personal knowledge and his work is stamped with the seal of enthusiasm. But at times, unfortunately, this enthusiasm leads him astray from the paths of critical rectitude. The critic, Victor Hugo insists, is concerned solely with the question of the goodness or badness of an author's work; his crowning privilege, as a recent writer in the *Edinburgh* puts it, is to praise well; but the indiscriminating and acrimonious onslaughts directed against Synge during his lifetime cannot justify the excessive adulation showered on him since his death. We are unprepared, for example, for the unhesitating assertion that Synge was the "one supreme dramatist of the century" or that "*The Playboy of the Western World* brought to the contemporary stage the most rich and copious store of character since Shakespere". We do not complain because Mr. Howe waxes enthusiastic over his author, but there is a grave danger in this indiscriminate use of superlatives. With one exception (and that particular play had not the advantage of the author's final revision) Synge's plays deal with the daily lives of

tinkers and peasants. He deliberately restricted himself to the study of a small section of humanity. His outlook was limited — his range of characters narrow. It is impossible to include him in the first rank of dramatists. — But, (and here we agree with Mr. Howe) Synge failed to include in his work nothing that is essential in life.

It is incontrovertible that the Celtic peoples have lent largely to our literature. The matter of Britain, lost in the shadowy realm of mythology, proved a fruitful source of inspiration for the mediaeval romancer. We are indebted to the Celts in the first instance for our national romance — *the Morte D'Arthur*, but, while the "cycle of Arthur has not failed to enrich it has not given us a new epic — because a new epic is an impossibility". We have not the epic spirit. It happened too. when the classical fetters were being tightly rivetted about the ankles of the poets, that a Scotchman, James Thomson, first showed discontent with the tyrannical methods of his masters. With Gray and Collins the note of dissatisfaction swells, but to none of these was it given to overthrow a tradition. In the year 1780, began the publication of a work of vast importance in the history of the Romantic Movement and of incalculable influence on the literature of Europe — Macpherson's *Ossian*. — Strange new cadences fell on the ear for the first time. In the tragic atmosphere death stalked abroad in formless shadows, withered leaves rustled in the wind and the world lay silent and dark. Solemnity, yearning tragic despair, breathed through the melancholy pages.

> The sounding cataract
> Haunted like a passion: the tall rock
> The mountain and the deep and gloomy wood.

Such was the contribution of the Ossianic poems to the Romantic movement. And once again the Celt has given a new kind of romantic poetry to the world.

The Irish were reluctant to abandon their natural tongue as a literary medium. The literary tradition ran in the blood. In ancient times a love of literature was universal among the people. Next in estimation to the chief himself stood the head bard or Ollamh — an awful personality possessing

"a peculiarly Druidical character of sanctity as the inheritor and interpreter of a revelation confided to him alone",[1]) and it was not until the beginning of the 19th century that the use of English by national poets became universal. But an essential difference exists between the early poets of the Anglo-Irish movement and those of the Revival. The nationalism of the earlier poets was passionate and aggressive. Politics was their inspiration; their aspirations were intensely patriotic; but they lacked the Celtic note of their successors. They owed little to Gaelic tradition, their aims were practical, they had no call to draw on the legendary stores of the past — their concern was with the burning questions of the hour. The return to Celtdom was initiated by Clarence Mangan and Samuel Ferguson from which the moderns trace direct descent. Mangan, melancholy genius dying starved and broken in the Meath hospital at the early age of forty-six, who handed on the tradition, found his inspiration in the tragic story of his race; Ferguson whom Mr. Yeats has termed "the greatest poet Ireland has produced, because the most central and most Celtic" aimed at restoring the ancient bardic note but the value of his work is more in the matter than in the form. The poetry of the moderns attains an infinitely higher level. In Lionel Johnson the national note blends with Catholic mysticism and spirituality. A strange mystical world he inhabits filled with the "imageries of dreams", with white horsemen, the knights of God and grey churches, with dead leaves rustling in the wind and priests murmuring "holy Latin immemorial". G. W. Russell (A. E.) has written lines as subtly cadenced as any of our modern poets, —

And I weave
My spells at evening, folding with dim caress,
Aerial arms, and twilight dropping hair,
The lonely wanderer by shore or wood,
Till filled with some vast tenderness he yields
Feeling in dreams for the dear mother heart
He knew ere he forsook the starry way
And clings there pillowed far above the smoke
And the dim murmur from the duns of men.

---

[1]) Lawless. Ireland page 19.

But sonorous as these verses are, they lack the humanity and naturalness of Moira O'Neill, whose songs are Irish as the best Scotch songs are Scotch. For here the music is simple and old fashioned — the cadences filled with the yearning pain of the old world — with wistfulness and tenderness and home-loving —

> Watters o' Moyle I hear ye callin'
> Clearer for half o' the world between,
> Antrim hills an' the wet rain fallin'
> While ye are nearer than snow tops keen.
> Dreams o' the night an' a night wind callin'
> What is the half o' the world between.

Or, hear the yearning of this beautiful verse: —

> There's a deep dumb river flowin' by beyont the heavy trees
> This livin' air is moithered wi' the hummin' o' the bees;
> I wisht I'd hear the Claddagh burn go runnin' through the heat
> Past Corrymeela wi' the blue sky over it.

While Mr. Yeats has assimilated the moods of his predecessors, he has excelled them in his interpretation and delineation of the shadowy personalities of Celtic myth and legend. The early Gods in the Irish Pantheon are wounded by mortals as the Gods in Homer and die and pass from our sight. Those elemental beings, as real to the poet as the facts of death and life, emerge from his work and tread their stately measure, utter beautiful words and vanish away. But Mr. Yeats has his concerns with daily matters as well, and his lesser lyrics have long been recognised as among the gems of our literature. Very human, very tender, and very full of spiritual grace are these lines: —

> When you are old and grey and full of sleep,
> And nodding by the fire, take down this book
> And slowly read, and dream of the soft look
> Your eyes had once, and of their shadows deep.
>
> How many loved your moments of glad grace,
> And loved your beauty, with love false or true;

But one man loved the pilgrim soul in you,
And loved the sorrows of your changing face.

And bending down beside the glowing bars,
Murmur, a little sadly how love fled
And paced upon the mountains over head
And hid his face amid a cloud of stars.

Very beautiful is the word music in the "Lake Isle of Innisfree": —

I will arise and go now, for always night and day
I hear lake water lapping with loud sounds by the shore;
While I stand on the roadway, or on the pavements gray,
I hear it in the deep heart's core, —

and the simple objective emotion of the "Fiddler of Dooney" with the dancing lilt of its verse —

When I play on my fiddle in Dooney,
Folk dance like a wave of the sea;
My cousin is priest in Kilvarnet,
My brother in Moharabuiee.

I passed my brother and cousin:
They read in their books of prayer;
I read in my book of songs
I bought at the Sligo fair.

When we come to the end of time,
To Peter sitting in state,
He will smile on the three old spirits
But call me first through the gate;

For the good are always the merry,
Save by an evil chance,
And the merry love the fiddle
And the merry love to dance:

And when the folk there spy me,
They will all come up to me,
With "Here is the fiddler of Dooney"!
And dance like a wave of the sea.

And elsewhere through the cunningly woven verses runs the undercurrent of sad reminder —

> Troy passed away, in one high funeral gleam
> And Usna's children died.
> We and the labouring world are passing by.

This was the poetical inheritance to which Synge succeeded. Presently we shall see how it fared during his tenancy.

John Millington Synge was born at Rathfarnham, County Dublin, April 16th 1871, "of an old Wicklow family which had given .... a long line of bishops and archbishops to the ascendancy party". At first he studied at Trinity College, and thereafter went to Germany "with some idea of training himself for the musical profession". But it is not surprising to learn that, after the fashion of other idlers — mortal and immortal of his stamp — he contented himself with reading German literature. Next we find him in Paris — jingling scant pence in his lonely garret, reading the French classics, and prowling melancholy streets — a dull, drab, dark-eyed figure. From time to time he scribbles verse, mainly bad, and bites his pen hopelessly, vainly trying to find firm earth and get into swing. He shivers sulkily and smokes his cheap tobacco in his cheap café and studies the faces about him and vainly chases elusive inspiration. A great melancholy seizes him and he writes these verses bitterly —

> There's snow on every street
> When I go up and down,
> And there's no woman, man or dog
> That knows me in the town.
>
> I know each shop and all
> These Jews and Russian Poles,
> For I go walking night and noon
> To spare my sack of coals.

When he grows tired kicking his heels in Paris, he wanders to Rome, through France and Bavaria, then back to Paris, where the awakening comes and henceforth the drifting is at an end. Suddenly comes the realization of his mission and

he takes his place slongside the workers of the Irish literary movement. Amid the melancholy mountains of Kerry and Wicklow where every wind bears its legend, and in the barren islands of the West, he finds a folk rich in humour, in pathos in drollery, in eloquence, a life clamouring for interpretation mutely passing. Not with the elemental beings of Irish legend is his concern, not with the shadowy personalities of Celtic myth, not with the mysterious race of the Tuatha de Danaan who fought against the Firbolg and dwindled and vanished among the raths, but with the men and women who live and struggle and sin and suffer and die before his eyes. By 24th March 1909, Synge has passed. A short life his with no real story.

Synge's first play *The Well of the Saints* was performed in 1903 in a Dublin Hall, before the Irish National Theatre Society had packed up and migrated to the Abbey Theatre, with the furtherance of the Irish literary movement in view. Or, to translate into their speech, these writers sought the attainment of racial self expression. Modern drama was anathema in their eyes. They insisted on realism and at the same time set a high literary standard before them. Their work was to be poetry blended with realism; it was to demonstrate the compatability between life and literature and not until the dramatist has "invested ordinary life with an imaginative colouring and restored to its treatment a language that is both copious and rich, can the reconciliation be effected". So Synge argues. All art is a collaboration and where lips are sealed to poetry, it is vain to look for this union. Synge saw the possibilities of Ireland, where "for a few years more we have a popular imagination that is fiery and magnificent and tender, so that those of us who wish to write start with a chance that is not given to writers in places where the springtime of the local life has been forgotten and the harvest is a memory only, and the straw has been turned into bricks" Dr. Douglas Hyde and Lady Gregory had already learned his secret — the mystery of his rhythmed moody prose, filled with haunting cadences and daring extravagances. Take this passage from the *Gaol Gate.* [1])

[1]) Lady Gregory. Seven Short Plays.

Mary Cushin (*who has sunk on the step before the door rocking herself and keening*).

> Oh, Denis, my heart is broken, you to have died with the hard word upon you! My grief you to be alone now that spent so many nights in company!
>
> What way will I be going back through Gort and through Kilbecanty? The people will not be coming keening you, they will say no prayer for the rest of your soul!
>
> What way will I be the Sunday and I going up the hill to Mass? Every woman with her own comrade, and Mary Cushin to be walking her lone!
>
> What way will I be the Monday and the neighbours turning their heads from the house? The turf Denis cut lying in the bog, and no well-wisher to bring it to the hearth!
>
> What way will I be in the night time, and none but the dog calling after you? Two women to be mixing a cake, and not a man in the house to break it!
>
> What way will I sow the field and no man to furrow? The sheaf to be scattered before spring time that was brought together at the harvest!
>
> I would not begrudge you, Denis, and you leaving praises after you. The neighbours keening alone with me would be better for me than an estate.
>
> But my grief your name to be blackened in the time of the blackening of the rushes! Your name never to rise up again in the growing time of the year.

But Synge has enriched his inheritance by an extraordinary audacity of language. This prose is a new thing in English. It is the English of those who think in Irish and "remember too much of the speech to talk like a newpaper". Lady Gregory and Dr. Hyde are deeply indebted to the Irish population, for whom the latter claims "a remarkable command of language and the possession of a large store of traditional literature learned by heart which strongly differentiates it from the anglicised products of the national schools".

Synge was a writer of moods; eye and ear were constantly alert to external impressions. If, as J. A. Symonds asserts, "style is not only a sign of these national qualities the which are generic to established languages and which constitute the so called genius of the race" but also "the sign of personal qualities specific to individuals which constitute the genius of a man", we can recal no other writer of our acquaintance, who has stamped his personality on his style more indelibly than Synge. He is gifted with an almost unique power of nature interpretation. Take this passage — "The fog has come down in places. I am meeting multitudes of hares that run around me at a little distance looking enormous in the mists, or sit up on their ends against the sky line to watch me going by. When I sit down for a moment, the sense of loneliness has no equal. I can hear nothing but the slow running of water and the grouse crowing and chuckling underneath the banks of cloud. Then the mist lifts and shows the white empty road winding everywhere, with the added sense of desolation we get passing an empty house on the side of a road". This passage is characteristic. We find a similar interpretative faculty in Meredith: behind it stirs the unmistakeable poetic impulse. It is the Celtic touch — the "magical way of handling nature" as Matthew Arnold calls it, — the fusion of the human soul with the mysterious responsive heart of external nature. By carrying it into his dramatic work, Synge has made the common uncommon and raised the daily sorrows of his people into the region of high tragedy.

The modern Irish movement is primarily a national movement, deriving its inspiration from the stores of ancient legend and knowledge of contemporary life. After the great famine when Irish national literature had ceased to be representative of the nation — an Anglo-Irish literature developed, but destitute in the beginning of a conception of the higher functions of poetry. Wild ribaldry, grotesque humour there is in "The night before Larry was stretched": —

When he came to the nibbling chit
He was tucked up so neat and pretty
The rumbler jogged off from his feet
And he died with his face to the city.

But poetry could not claim to be a fine art until the Revival. Synge, on the other hand, refused to be beholden to the poetical conventions of the modern school. Others found their inspiration in the dim records of Celtic myth, in the melancholy tradition of the past or the weaving of gossamer fancies. He turned to reality in his search for the truth of life. Ultimately he argues, reality is at the root of all poetry and "before verse can be human again it must learn to be brutal". In "Queens" for example there is no trace of the mystical note of his contemporaries.

Yet these are rotten. I ask their pardon
And we've the sun on rock and garden.
These are rotten. So you're the Queen
Of all are living, or have been.

Or in the "Mergency Man": —

Then the peeler said "Now mind your lepping
How can you see the stones for stepping"?

"We'll wash our hands of your bloody job"
"Wash and welcome", says he "begob".

He made two leps with a run and a dash,
Then the peelers heard a yell and a splash.

And the' Mergency Man, in two days and a bit
Was found in the ebb tide, stuck in a net.

Or, in the "Passing of the Shee": —

Adieu sweet Angus, Maeve and Fand
Ye plumed yet skinny Shee,
The poets played with hand in hand
To learn their ecstacy.

We'll stretch in Red Dan Sally's ditch
And drink in Tubber fair
Or poach with Red Dan Sally's bitch
The badger and the hare.

His justification is this, "In these days poetry is usually a flower of evil or good: but it is the timber of poetry that wears most surely and there is no timber that has not strong roots among the clay and the worms." With other wording, the preface to this slim volume of poems might be the

utterance of Wordsworth, to whom in actual diction he bears more than a casual resemblance. With Mr. Yeats and Samuel Fergusson, with Lionel Johnson and G. W. Russel, he parts company irrevocably. The doctrine of the "beautiful word" has no place in his theory of poetry. Had Synge chosen he might have elaborated in this preface the argument against poetic diction, and added to his attenuated critical utterances. But he did not so choose. If poets chose to find their inspiration in gossamer fancy or detached sentiment, he preferred to draw from the wells of experience. Consequently he was less concerned with poetic diction *per se* than with the humanizing of poetry.

The modern Irish School of drama is an offshoot from the poetic revival. The Irish Literary Theatre was founded in 1889. The first play produced under it's auspices was Mr. Yeats *Countess Kathleen*, performed by English actors in Dublin. The avowed attempt Mr. Howe tells us "was to do in Dublin something of what had been done in London by the Independent Theatre, and in Paris by M. Antoine's Théâtre Libre and it had as little of commercial ambition". Mr. Yeats who collaborated with George Moore in *Diarmuid and Grania* and with Lady Gregory in the *Unicorn from the Stars* has largely contributed to the success of the movement, and there are many other workers. But undoubtedly the supreme genius among them all is J. M. Synge whose dramatic work is the embodiment of the principles enunciated in his Prefaces. Mr. Yeats is indebted for his dramatic material to the storehouse of tradition, Synge to Wicklow and to the Islands in the West "filled with people whose lives have the strange quality that is found in the oldest poetry and legend". His people come and go strangely, their talk is in a high solemn strain with an unwonted droop and fall. He entered with complete sympathy into their lives, passed amid the daily trifles that veil from them the terrors of the world — the dullness of their days work — the torment of their poverty. A great sadness broods over his work, the sadness that has fallen on all who have pondered the mystery of the Celtic race and its mournful destiny. Here stride men and women, dark eyed, brooding, who have known little joy in this world but sorrow on sorrow, lonely souls who have seen the passing of beauty and desire and in the

end go out brokenly. But there is another aspect of his genius. He was insistent on the importance of the place of humour in drama and dreaded lest he should be thought morbid. In his eyes, absence of humour was the most assured symptom of morbidity of mind.

The plot of Synge's first play the *Well of the Saints* is simple enough. Two blind beggars have their sight restored by a wonder-working saint, pester the community for a while and finally return to the road. Martin, the blind beggar has lived during his years of blindness in a world of illusion, and when his eyes are opened and he sees the greyness of life, when he knows the wrinkled drab by his side for his wife and the beauty he has dreamed of to be a vain delusion, his heart is filled with bitterness. And when the light fades in their eyes again, they refuse the healing touch of the Saint and pass away in their darkness, before the people to the towns of the South with this defiance. "If it's a right some of you have to be working and sweating like Timmy the Smith, and the right some of you have to be jesting and praying and talking holy talk of yourself, I'm thinking its a good right ourselves have to be sitting blind hearing a soft wind turning round the little leaves of the Spring, and feeling the sun, and we are not tormenting ourselves with the sight of the gray days and the holy men and the dirty feet is tramping the world".

Now there is something underlying all this. Take this wanderer over Europe, this haunter of Paris, the Bohemian Synge who spent his youthful years without result dreaming fruitlessly, conscious of mighty stirrings within himself, treading the world of his imagination now like a king, now chafed and maddened by the trammels of reality. At first expression was denied him — his lips were sealed — his pen powerless. Then he found his inspiration in the study of the romantic Irish character. The sordidness of the blind beggars in the *Well of the Saints*, their romantic imaginings, their disillusionment when faced with reality, the sensationalism of the Playboy, his love of mastery, of make-belief, his craving for excitement, his love making, the drunken drollery of Mary in the *Tinker's Wedding*, the loneliness and yearning of Nora in the *Shadow of the Glen*, the medley of drollery and madness the striving

to burst the bonds of reality, are but various aspects of it. The *Playboy* is his most ambitious effort. The handling of complex situations and a much fuller caste made greater demands on his dramatic skill. Pegeen Mike is a more complex study than the Playboy himself, although she does not bulk so largely in the action. There is a real tragedy in her life. The story of the Playboy, the sudden brilliance and paling of his star, fascinates like the histories of all splendid adventurers. Pegeen's experience — the sudden realization that her idol has feet of very inferior clay — is a common enough tragedy. The love scene in the third act is of extraordinary passion and tenderness; the language is surely unique in the love speech of the world. The force of the play, whatever its faults of technique, is irrestible. That Synge, primarily the creative artist, should in this play have gone deliberately out of his way to vilify the womanhood of Ireland is incredible. His art is not an end in itself but a means to an end, it's aim is to provide pleasure, or as he terms it "the nourishment on which our imaginations live". But the lesson Synge has learned is, that the human soul is not satisfied with mere existence, that there is constant yearning for the unusual, for a life beyond a life, for so had his own soul struggled and pulsated. The emotional appeal of his work differentiates it from the modern drama which, as has been said, is largely a criticism of manners. This is the interpretation of Synge.

The mood changes in *Riders to the Sea* and *Deirdre of the Sorrows.* In a sense these two plays, drawing their inspiration from widely different scenes and times, are alike. Their theme is identical — the mystery of sorrow and the triumph of death — but while the former is the utterance of despair, the latter is the song of triumph. "In the big world" says Maurya, an old woman looking for the grave, with a husband and a husband's father and six fine sons claimed by the sea, "the old people do be leaving things after them for their sons and children, but in this place it is the young men do be leaving things behind them for the old". We are faced here with the tragedy of the islands of the sea. Structurally the play is defective. Action and reality do not coincide, but its tragic intensity overrides any such considerations as the

observance of the first of the unities. The action brooks no delay. From the moment Bartley sets out for the sea, we are conscious of the tragic inevitability of the action. Gaunt death stirs out of doors. Presently the women return with the corpse and the last light is extinguished suddenly. The simple stricken folk attain grandeur and dignity in the few brief moments we are with them in their sorrow and the keening women fill the house. "If it was a hundred horses or a thousand horses, you had itself, what is the price of a thousand horses against a son where there is only one?" Those simple words invest the piece with a universal tragic significance. Here the recognition that man must bow before the inevitable, and that all earthly things must pass. It is our fate and we must be satisfied. Death is victorious over life, and so the piece closes in profound sadness.

Different in a sense is the beautiful old Celtic love story of *Deirdre*. When the child Deirdre was born in the house of Felim, Cathba the Druid, foretold that woe and calamity would come to Ulster through her. "Let the girl be slain" cried the women when they heard the prophecy. "Not so" said the King Conor. "She shall be brought up as I shall order and she shall be the woman whom I shall marry" Synge takes up the story when Deirdre is in her twentieth year. The note of fatalism hangs over the play from the beginning. - All has been foreordained. The tragic *ἁμαρτία* is the choosing by Deirdre of Naisi for her lover. This induces the final catastrophe. "Is'nt it a hard thing you're doing" Lavarcham cries, foreseeing disaster, "but who can help it?" Birds go mating in the Spring of the year and ewes at the leaves falling, but a young girl must have her lover in all the seasons of the sun and moon". Infinite excuse there is, Lavarcham admits — positive justification none. The language of the play — although it had not the author's final revision, is at times of extraordinary beauty. Take this for example when the crisis is faced in the second act.

Naisi — his voice broken with distraction. If a near death is coming what will be my trouble losing the earth and the stars over it, and you, Deirdre, are their flame and bright crown? Come away into the safety of the woods.

Deirdre — shaking her head slowly. There are as many ways to wither love as there are stars in a night of Samhain, but there is no way to keep life or love with it a short space only ... It's for that there's nothing lonesome like a love is watching out the time most lovers do be sleeping ... It's for that we're setting out for Emain Macha when the tide turns on the sand.

Naisi — giving in. You're right maybe. It should be a poor thing to see great lovers and they sleepy and old.

Deirdre — with a more tender intensity. We're seven years without roughness or growing weary; seven years so sweet and shining, the gods would be hard set to give us seven days the like of them. It's for that we're going to Emain where there'll be a rest forever, or a place for forgetting, in great crowds — and they making a stir.

Naisi — very softly. We'll go surely in place of keeping a watch on a love had no match and it wasting away.

Longinus teaches that what is out of the common "leads an audience not to persuasion but to ecstasy". The commoness of diction against which Petronius warns us, Synge sedulously avoids. There are unpolished phrases in Deirdre — but Longinus dealing with the sources of the sublime, declared that a mind bent on absolute accuracy would run the risk of littleness, and it is our weakness that "the memory of slips abides unfaded while that of beauties speedily fades".

But a deep significance lies behind the tragedy. Listen to this sublime chant, this paean of triumph. "I have put away sorrow like a shoe that is worn out and muddy, for it is I have had a life that will be envied by great companies. It is not a small thing to be rid of grey hairs and the loosening of the teeth ... It was the choice of lives we had in the clear woods, and in the grave we're safe surely" ..... Death is swallowed up in victory. "It was sorrows were foretold but great joys were my share always". Love has triumphed over destiny. "I have put away sorrow like a shoe that is worn out and muddy" is Deirdre's defiance. So it is the last passionate utterance of Synge. Life after all has

been rich and full. And he lays him down not grudgingly and passes into the silence.

Synge in his quest for a language at the same time natural and poetical, stumbled on his objective in Ireland. He formulated his demands incisively. "In a good play every speech should be as fully flavoured as a nut or apple, and such speeches cannot be written by anyone who works among people who have shut their lips on poetry". He did not hesitate to accuse Ibsen of dealing with the reality of life in joyless and pallid words: and Baudelaire of morbidity of mind. He draws aside the curtain for a moment and brings us into living contact with human life in all its complexity and leaves us to puzzle over its contradictoriness. Our attention is immediately focussed on his people: they hold us as by some mesmeric influence. But no glamour surrounds them: they stink of poteen, of the tinkers camp, of the peat fire, of the market. Synge strikes unerringly at the roots of character, motives become immediately transparent. Note the group gathered in Pegeen's bar in the opening scene of the *Playboy*. His appearance has set their tongues awagging. They are determined to worm out his secret. Their curiosity is impertinent, audacious, pertinacious.

Pegeen, with a sign to the men to be quiet. ..... You did nothing at all. A soft lad the like of you would'nt slit the windpipe of a screeching sow.

Christy offended. You're not speaking the truth?

Pegeen, in mock rage. Not speaking the truth, is it? Would you have me knock the head of you with the butt of the broom?

Christy, twisting round on her with a cry of horror. Don't strike me. I killed my poor father, Tuesday was a week for doing the like of that.

Pegeen, with blank amazement. Is it killed your father?

Christy, subsiding. With the help of God I did, surely, and that the Holy Immaculate Mother may intercede for his soul.

Philly, retreating with Jimmy. There's a daring fellow!

Jimmy. Oh, Glory be to God!

Michael, with great respect. That was a hanging crime, mister honey. You should have good reason for doing the like of that.

Synge's theatre sense was unfailing. He was the artist of scenic setting. The speech of his characters is the embodiment of their daily experience on the rough and uncertain journey through life. He had no questionings as to the wisdom of matching hornpipes with funerals. His people have the average selfishness and the average kindness: they get drunk and repent are brave and cowardly, clever and stupid. They nearly all have a narrow outlook on life, little book learning, no high aspirations, except the deeper natures among them who are obsessed with the sense of their failures and yearn everlastingly after the unattainable. But there is not one single drawing whose fidelity we can question: no character improbable, ridiculous or extravagant. However remote their sphere of existence from our own, however strange their speech, we are ever conscious of the common impulses of humanity stirring beneath the external mask of flesh and blood.

When Synge produced his first play it is not surprising to learn that the critics failed to view his art comprehensively. He dealt with no "problems", he offered no solution for momentous questions of the hour — his actual range was small, his craftsmanship was not perfect. But they misread him, they failed to interpret his teaching aright. His people do not hold much by life for they know that here is no abiding portion. He himself has no knowledge except the lesson the world taught him that folk grow old and lonely and desire fades. Beyond that he possesses no philosophy, whatever may be his questionings. "No man at all can be living forever and we must be satisfied." Had Synge lived, it is probable he would have added to his work but Mr. Howe tells us that "at his death his plans were rather for work other than dramatic". So let him be. He has tuned and touched all the chords of life. Had he played more we might have tired of his music.

St. Andrews. James A. Roy.

RETTUNGEN CHAUCERS.

NEUE BEITRÄGE ZUR ECHTHEITSFRAGE VON FRAGMENT A DES MITTELENGLISCHEN ROSENROMANS.

III.

In seiner kritik von Skeats 'Chaucer Canon' stellt John Koch, Engl. Stud. bd. 30, s. 453 die behauptung auf, dafs alle wortformen, die "in ein paar Chaucer-hss. im innern des verses nachzuweisen sind", für die beurteilung der reime des A-fragments völlig belanglos seien. Diese ansicht dürfte nach den neueren forschungen nicht ganz zutreffend sein und mufs wenigstens in bezug auf das vorkommen des reimwortes journee (Punkt 9: Skeat, Ch. C. s. 150) als unhaltbar bezeichnet werden. Sagt doch Frieshammer in der einleitung zu seiner 1910 erschienenen arbeit über "die Sprachliche Form der Chaucerschen Prosa" (Morsbachs Stud. zur Engl. Phil., heft XLII, seite XIII ff.): "Gerade bei Chaucer zeigt es sich, dafs wir mit dem studium der reime noch nicht die sprache des dichters selber haben. Ein richtiges bild der sprache Chaucers ist erst zu gewinnen auf grund einer zusammenschau der reimtechnik, der prosa und des versinnern ...... Die sprache des versinnern wird m. e. weder ganz mit der sprache der reime übereinstimmen, noch mit den in der prosa vorliegenden wortformen." Wenn nun, wie Skeat, Ch. C. s. 150 nachgewiesen hat, in den Canterbury Tales A 2738 die fünf besten[1]) von den sieben hauptsächlichsten hand-

[1]) Es sind dies die mss. Ellesmere, Hengwrt, Cambridge, Petworth, Harleian; vergl. Frieshammer, l. c. s. 131 und 132: "Unterschiede zwischen den hss. Ellesmere und Hengwrt kann ich kaum anführen ... In ihrem verhältnis zur gesamten prosa-überlieferung betrachtet, gibt die Ellesmere die sprache Chaucers am treuesten wieder."

schriften im versinnern Journee, iurne, Journe (statt journey) haben, so mufs (von andern gründen abgesehen, auf die ich weiter unten zu sprechen komme) die form journ*ee* unbedingt, als durch die gute handschriftliche überlieferung der C. Tales gesichert, Chaucer zugesprochen werden.[1])

Von den sonst nur "bei andern autoren vorkommenden wortformen des A-fragments"[2]) sind ferner von vornherein diejenigen nicht dialektischen wörter herauszuheben, die als reimwörter jedem mittelenglischen dichter des 14. jahrhunderts zugeschrieben werden können und deshalb in keinem falle Chaucer abgesprochen werden dürfen, wie z. b. pryse (P. 10), laverokkes (P. 17). Warum soll Chaucer ebenso wie andere dichter nicht auch gelegentlich solche formen im reime haben? Dafs er sie sonst im reime und innerhalb des verses nicht hat, spricht nicht gegen seine autorschaft. Gibt es doch auch in den echten werken Chaucers reime, die nur vereinzelt vorkommen.

Wie ich hoffe, werden die hier folgenden bemerkungen zu Skeats 'Note to Chapter VI' seines Chaucer Canon (s. 149 ff.) dazu beitragen, auf einzelne strittige punkte der reimkritik des A-fragments ein etwas helleres licht zu werfen.

Vor allem ist es mir gelungen, den positiven nachweis der betonung gardýn auch bei Chaucer zu erbringen, wodurch von den 20 punkten der einwendungen John Kochs fünf fälle (25 %) (punkt 3—8: Ch. C. s. 150) auf einmal erledigt werden. Und das ist wichtig, da es John Koch "nicht nur auf die art, sondern auch auf die zahl der abweichenden bindungen ankommt, um diese Kaluza entgegenhalten zu können, der auch in den unzweifelhaften dichtungen einzelne absonderlichkeiten im reim belegt". (Engl. Stud. bd. 30, s. 453.)

I. Im Ch. Canon, s. 150, sagt Skeat zu punkt 3—8: gardyn : theryn, 481; engyn : gardyn, 601; gardyne : inne, 699; gardyn : in, 1279; pyn : gardyn, 1380 folgendes:

---

[1]) Vergl. Frieshammer, l. c. s. 130: "Daraus ist der schlufs zu ziehen, dafs wir aus der guten und reichen überlieferung der C. Tales gegenüber den spärlichen hss., die für Boethius und Astrol. benutzt werden konnten, allein die sichere gewähr herleiten können, Chaucers sprech- und sprachformen zu gewinnen."

[2]) John Koch, Engl. Stud. bd. 30, s. 453.

'The objection is that Chaucer accents gardyn on the former syllable elsewhere. But we know how he vacillates between sánguin and sanguýn, Aústin and Austýn, Símkin and Simkýn, Látin and Latýn. Yet this counts as five difficulties!'

An den eben zitierten stellen reimt das dem afrz. subst. jardins entsprechende me. gardyn, und es ist von vornherein klar, dafs gardyn als romanisches lehnwort sowohl auf der zweiten als auf der ersten silbe betont sein kann. John Koch aber verlangt auch für Chaucer den positiven nachweis der betonung gardýn, da bei diesem dichter das wort stets auf der ersten silbe betont werde (Engl. Stud. bd. 27, s. 66). Nun trägt allerdings in den andern belegen bei Chaucer gewöhnlich die erste silbe den verston. Interessant ist aber, dafs John Koch, Skeat und Kaluza sämtlich übersehen haben, dafs in der Merchant's Tale, in der das subst. gardyn ebenso wie im A-fragment ziemlich häufig begegnet, unbedingt einmal gardýn zu betonen ist:

M. T. (E 2136):

In his gardýn ||, and no wight but they tweye

Parallelen zu diesem mit in beginnendem verse finden wir bei Freudenberger, Über das Fehlen des Auftakts in Chaucers heroischem Verse, wie z. b. s. 42:

In al the floúr || of Fortunes yiving.

Ebenso betrachtet Freudenberger, s. 25, als vollständigen vers, mit auftakt: C. T. (A 541):

In a tabárd || he rood upon a mere.

Chaucer betont sonst tábard in der bekannten stelle des prologs zu den Canterbury Tales, A 20:

In Southwerk at the Tábard as I lay.

II. Punkt 9. (Skeat, Ch. Can. s. 150): journee, she; l. 579. 'Elsewhere Chaucer has journey, riming with wey, E 783 (once only). But it is journey that is exceptional; journee is in the French text, and is etymologically correct.'

Diese behauptung Skeats wird durch die untersuchungen Reitemeyers in seiner dissertation "Die Qualität der betonten langen E-Vokale in den französischen Lehnwörtern des Mittelenglischen (Göttingen, 1911)" bestätigt, siehe s. 88: "Bei

wörtern, die vlt.-atam lauten, haben wir häufig im Me. nebenformen mit [ai (e)], und zwar häufig contray, valay, die in demselben denkmal neben contree, valee auftreten können." So reimen im Amis und Amiloun neben iurne, cuntre zu ai-lauten: iurnay, cuntray (Reitemeyer, s. 52 anmerkung). Der Libeaus Disconnus (ed. Kaluza) LXXXII hat jorne und jornay. Der mittelenglische dichter konnte eben beide formen je nach reimbedürfnis gebrauchen; so hat z. b. das Laud Troy Book (ed. Wülfing) v. 16331/2 for werinesse of that Jornay : day und wenige zeilen später: v. 16337/8: for werinesse of that jornee : hee (er).

Die phrase she had don al hir iourne (A-Fragm. v. 579) (entsprechend dem frz. text "ele avoit faite sa jornee") mufs übrigens schon altes sprachgut gewesen sein; denn sie findet sich nach dem NED. im Cursor Mundi (a. 1300 A. D) v. 5870:

Do tua iornays upon a day;

im Piers Plowman, B. Text (1377 A. D.): Pass. XIV, 136 lesen wir:

And til he haue done his deuor . and his dayes iourne.

III. Punkt 2. gay, hay. l. 53. Skeat, Ch. C. s. 150:

'The pl. hay*es* is in Troylus, III. 151; but the singular should be dissyllabic (hay — e); Fr. text haie. The form is uncertain; the A. F. form occurs as le hay as early as 1302—3, in the Year-books of Edward I, years XXX and XXXI, p. 173.'

Als zeuge für die reimbindung

gay : busk nor hay, A-Fragm. 53/4,

kann ich anführen Lydgate, der in seinem Troy Book (ed. Bergen, E. E. T. S.) Book II, v. 917/8 denselben reim:

May : busche and hay

verwendet. Aufserdem finde ich bei Horstmann, Archiv 79, s. 421, v. 149/50:

popyniay : a hundryd thowsand upon an hay.[1])

Die form hay scheint also tatsächlich auch ohne e existiert zu haben.

Dafs der singular unbedingt zweisilbig sein mufs, ist

[1]) Strafe des ehebruchs. Aus ms. Rawlinson 118.

falsch. Zu dem plural hayes kann doch ganz gut ein singular hay (ohne e) gehören. cf. T. Brink, Ch. Gr. § 225:

> "Die wörter auf ay, ey haben in der regel (im plural) silbenbildendes -es: alayes, assayes, delayes, jayes, layes, virelayes."

IV. Punkt 10. pryse, devyse; l. 887. Skeat, Ch. Can. s. 150:

> 'We should expect preyse (as in the Glasgow Ms.), not pryse, as in Thynne. I do not know why; both prize and praise are in common use at this day; and the sb. prys, in the sense of 'price', rimes with the sb. devys in A 815. The verbs prysen and preysen were somewhat differentiated in sense (see Prompt. Parv.); and pryse seems to suit the present passage. It is very common in Barbour.'

Bei Barbour verzeichnet Skeat im glossar zum Bruce:

priss = ne. to prize and to praise.

Auch in der von Max Förster herausgegebenen Nordenglischen Cato-Version (der originaltext ist im 14. jahrh. entstanden) kann ich das verbum pryse genau wie in unserer Rosenromanstelle als reimwort[1]) belegen. Man vergleiche Engl. Studien 36, seite 7, Rawlinson Ms., v. 55 ff.:

> My fayre sone, at the begynnyng,
> Sythen God made erthe and celestial thing,
> Worschype hym, serue hym, and pryse
> With stedefast herte and no feyntyse;

ferner ebenda seite 27, Rawlinson Ms., v. 294 ff.:

> To meche thi self thou neuer preyse
> Ne yet thi self neuer dispyse;

seite 26, Sidney Ms.:

> Mi dere sone, þou schal nout despyse
> þiself ne ȝit to meche preise;[2])

---

[1]) Zu wörtern mit ī; Barbour Bruce I. 239:

> And suld think fredome mar to pryss
> Than all the gold in warld that is.

[2]) Anmerkung von Förster: lies prise!

seite 47, Rawlinson Ms., v. 536 ff.:

> My goodly sone, ȝif thou be wise,
> No man openly do thou preyse.

Ebenso wie in der nordenglischen Cato-Version das reimwort preyse nur vom schreiber herrührt, dürfen wir auch bei Lydgate, Secrees, v. 1324/6 in der bindung preyse (lies pryse) : aryse keinen ai : i-reim annehmen und müssen mit Thynne (entgegen der schreibung des Glasgow Ms.) im A-Fragm., v. 887/8 pryse : deuyse lesen.

Das me. prise (afrz. prisier, nfrz. priser, ne. prize) ist mithin als eine nebenform des gewöhnlichen verb. preyse (afrz. preisier, ne. praise) zu betrachten (vergl. auch das NED. sub praise und prize).

Erwähnen will ich noch, dafs wir auch einmal in der Globe Edition, die zahlreiche handschriften des Boece benutzt hat, die schreibung prisen finden, siehe s. 358 links der Gl. Ed. des Boece, Book I: 'But certes, how so evere it be of this, I putte it to gessen or prisen to the jugement of the and of wys folk.' Sehr auffällig ist, dafs auch im A-Fragment des R. o. R. das verbum pryse (preyse) gleich gesse gestellt wird, wie in der eben zitierten Boethius-stelle, cf. A-Fragm., v. 1115:

> For no man konde preyse or gesse
> Of hem the valewe or richesse.[1])

V. Punkt 12. shet, mette. v. 1341/2:

> If so be that he hadde me shette;
> For if I with his arowe mette.

Skeat, Ch. C., s. 151:

> 'It is admitted that the text is here faulty, whoever wrote the poem; for if contradicts the very careful grammar found in the rest of the piece. Koch declares that the grammar is correct; i. e. that shet is the pp. of shēten, to shoot! But the pp. of shēten is shoten, and shet is the pp. of of shetten, to enclose.'

---

[1]) Die verbindung prise (preyse) or gesse habe ich im NED. sonst vergeblich gesucht; das NED. zitiert nur die obige Rosenromanstelle.

Das Wörterbuch von Stratmann-Bradley kennt nur das pp. shoten. Bei meiner umschau in der me. literatur habe ich shette (prt. u. p. p.) nur ein einziges mal im reime belegen können, und zwar im Laud Troy Book (ed. Wülfing, E. E. T. S., Norden, resp. Nordwestmittelland, ca. 1414—1420 A. D.). Laud Troy Book, v. 15719/20:

> Many a Grew to dethe was schet,
> When Paris men & thei were met,

und ebenda, v. 13925/6:

> met : echon of hem on other schet.

Wackerzapp in seiner dissertation über den me. Ablaut im Norden und in Schottland belegt indessen das pp. shette nirgends. Daher kann man shette prt. u. p. p. wohl nicht als nördliche formen ansehen. Für den Süden weist Bülbring in seiner Geschichte des Ablauts, s. 94, die schwache form shette nach, aber nur im praet. und nicht im reim stehend. (Robert of Gloucester, Trevisa, Seege of Troye.)

Ob man mit dem von mir hier gegebenen material die form shette einer bestimmten mundart zuweisen kann, bleibt sehr fraglich.[1])

Jedenfalls aber mufs ich John Koch gegen Skeat recht geben, wenn er Engl. Stud. 27, s. 66 bemerkt, "dafs die überlieferte form gegen keine grammatische regel verstöfst".

Und trotzdem möchte ich im anschlufs an die französische vorlage:

> Or me gart Dies de mortel plaie!
> Se it fait tant que a moi traie,
> Il me grevera moult forment

Kaluzas emendation v. 1339 ff.:

> Now God that sittith in mageste
> Fro deedly woundes kepe me,
> v. 1341: If so be that he wole me shete;
> For if I with has arowe mete,
> v. 1343: It wole me greue sore iwys

beibehalten. Für das hadde me shette und hadde me greued v. 1341 und 1343 mache ich allein den schreiber ver-

---

[1]) John Koch, Engl. Stud. 30, 452: "ob die form shet trotzdem dialektisch unmöglich ist, lasse ich vorläufig dahingestellt."

antwortlich, und zwar aus folgenden gründen: v. 1309 und 1311 schreibt er richtig 'hadde', v. 1334 liest er ganz gedankenlos statt des allein richtigen

He **bad** hym ben*d*e **it** :
he **hadde** hym ben*t*,

und dieses hadde pflanzt sich fort von v. 1334 auf die oben angezogenen vv. 1341 und 1343, zumal v. 1348 wiederum richtig 'hadde all the yerde in be' zu setzen ist. Ich fasse also hadde vv. 1341 und 1343 als nach- und vorklang von vielen 'hadde' auf. Das ist psychologisch erklärlich.

VI. Punkt 17. flokkes, laverokkes; l. 661. Skeat, Ch. C. s. 152:

> 'Elsewhere, we are told, Chaucer uses only the form larke, not laverokke. But why not both forms, seeing that lark(e) also occurs in Fragment A, l. 915? Of course, Chaucer must have been quite familiar with the form laverock; for it occurs in Gower, C. A. II. 264.'

Der sachverhalt ist der: In der poetischen rede, "die vorliebe für leicht zu brauchende doppelformen hat" (Dibelius, Capgrave u. die engl. Schriftspr., Anglia 24, § 360), konnte Chaucer wie jeder andere dichter auch das konventionelle reimwort laverock verwenden, das neben der kontrahierten form larke vor und nach Chaucer häufig begegnet und im NED. noch sehr spät[1]) zu belegen ist. Wie schon aus den hier folgenden belegen hervorgehen dürfte, gehört das wort m. e. zum formelhaften gemeingut der me. poesie.

Land of Cockayne (13. jahrh. Mätzner, Altengl. Sprachproben I 148) v. 107:

þe leuerockes þat beþ cuth.

Böddeker, Weltliche Lieder, VII, 52, hat den reim

laverok : þrestelcok.

Mätzner, Ae. Sprachproben, Wörterbuch, belegt ferner:

the wilde laveroc and wolc and the wodewale
Lyric P. p. 26 (Wright, Lyric Poems. XI. 40)

---

[1]) Die form lavrocks findet sich danach noch im jahre 1897.

ebenda pg. 40:

Ich wold ich were a *threstelcock*,
A bountyng other a *laverok*;

ebenso Squire of Low Degre 43:

The l*a*vorocke and the nightyngale.

Wir haben ferner die form

Laverkes: Beves of Hamtoun p. 138.

Liber Cocorum 36: laveroc gray.

Laud Troy Book, v. 12227 ff.:

In somer was neuere no nyghtyngale,
The throstel ne no wodewale,
The throche ne the lauerok,
The papinjay ne the throstel-cok.

Dafs der verfasser des A-Fragments bei seiner übersetzung auch sonst des reimzwanges wegen konventionelle wendungen gebraucht, läfst sich mit evidenz an zwei stellen des R. of the Rose erweisen:

v. 657/8 engl. text:	frz. text:
In many place were nyghtyngales,	En un leu avoit rossigniaus,
Alpes, fynches and wodewales.	En l'autre gais et estorniaus.
v. 913/4	
With popynjay, with nyghtyngale,	De papegaus, de rossignaus,
With Chalaundre and with wodewale.	De calandres et de mesanges.

Dem wodewale, baumhacker, dürfte im frz. text hier schwerlich etwas genau entsprechendes gegenüberstehen. Das subst. wodewale mufs vor und nach Chaucer beinahe als typisches reimwort zu nyghtyngale gelten; die belege sprechen für sich:

Land of Cockaygne 96/7:

þrostil, þruisse and nightingale,
Chalaundre and wodewale.

Böddekker, Weltliche Lieder, I, 24/28:

wodewale : nyhtegale.

Owl a. Nightingale, v. 1657:

thrushe, and throstle and wodewale.

Lydgate, Minor Poems 23, v. 12/14:

nightingale : wodewale

(vgl. Archiv für neuere Sprachen 1909, s. 280).

Laud Troy Book, v. 12227/8:

nyghtyngale : wodewale [1]) (siehe oben).

VII. Punkt 19. wone, Rone (or woon, roon); l. 1673. Skeat, Ch. C., s. 152:

'As we do not exactly know what roon means, we cannot conclude anything definitive as to its pronunciation. The difficulty is discussed in my Glossarial Index, which was not consulted.'

Dem engl. text v. 1673/4:

'Of Roses ther were grete wone,
So faire waxe neuer in Rone (lies on rone)

steht gegenüber:

Des roses i ot grans monciaus,
Si beles ne vit homs sous ciaus.

Bezüglich der qualität des ō-lautes in rone führt uns der hinweis Skeats im glossar [2]) auf den richtigen weg: Zu dem auch vom NED. gegebenen beleg aus Huchowns Pistel of Swete Susan, v. 72:

the rose ragged on rys,
richest on rône : Jône : lône : plône

gibt dr. Hans Köster im glossar zu seiner ausgabe das subst. **rane**, rone: er leitet das wort mit recht ab von altnord.

[1]) Promptorium Parvulorum:
wodewale, bryd, idem quod reyne fowle!

[2]) roon, s. rose-bush. 'The vowel-sound, viz. open o (ǒǒ) presents a difficulty, as the Lowl. Sc. word seems to be (run), allied to Icel. runnr; but Halliwell gives roan, a clump of whins, as a Northumberland word, and this points to open long o. And further we find the spelling *ranes* in the allit. Morte Arthure 923 (in ranes and in rosers), which likewise points to the same sound.' — Die bemerkung im NED.: 'The form ranez in the allit. Morte Arthur 923 is no doubt an error' wird durch die ableitung Kösters vom altnord. hrannir hinfällig (siehe oben).

hrannir (pl. zu hrön), "strauchwerk". Vergleiche bezügl. der bedeutung auch Horstmann, Barbour's Legendensammlung, s. 292, v. 2433 ff.:

> Bot it had under erd but weire
> Standande woltis & cavis seire,
> With thornes all our-growine without;
> And has bot one small hole but dout
> In-to þat thorne-rone, richt secre,
> Quhare þare was wounder strate entre.

Anmerkung: rone = brushwood (dickicht, gestrüpp).

Das NED. hat rone, a brake or thicket; thick bush or undergrowth.

Unzweifelhaft liegt dasselbe wort vor schon im 13. jahrjundert;[1]) cf. Morris, Old English Miscellany, E. E. T. S. 49, seite 92: (On Serving Christ):

Ne the ronke racches þat ruskit the ron im reim auf gǫn : ǫn : stǫn : wǫn (an. vani) : nǫn : rencyan : bǫn : nǫn : mǫn (mānian).

Das glossar hat ron ? field!

Zu in Rone, vers 1674 des Glasgow Ms., bemerkt Skeat in der 'note' zu dieser zeile "the prep. in must mean 'on' or 'upon'".

Es liegt hier einfach eine vertauschung der präpositionen in und on vor, wie auch im B-Fragment v. 3201 das Glasgow Ms. liest:

"and in hir heed she hadde a crowne", statt on h. heed. Nach der Globe Ed. s. 581 haben Hous of Fame, Book III, 856 statt

> as fele of leves as ben on trees

F B: . . . yn trees. Siehe auch Köster l. c. zu v. 72.

Punkt 13. been, wreen; l. 55. Skeat, Ch. C. s. 151:

'Elsewhere, Chaucer has wryen. But wreen is a correct form; and two good MSS. have wre für wrye in Troil. II. 380.[2]) We can conclude nothing certain from such things as these.'

[1]) Frühester beleg im NED. 13 . . . AD Gaw. & Gr. Knt 1466.

[2]) Troilus I. 858 unwrye, Ij unwre. Troilus II. 539 wryen; IH, wren (Gl. Ed.).

Bei Robert von Gloucester (westlicher süden) erscheint nach Pabst, Anglia 13, 217 der infinitiv unwre : be (v. 10457). Der infinitiv hat zweierlei formen: Bülbring, Geschichte der Ablaute der starken Zeitwörter innerhalb des Südenglischen, s. 87: "Neben dem regelrechten wrêon (Owl a. Nightingale, Old Engl. Miscellany, Ancren Riwle, kent. Evangelien (Reimann), Life and Martyrdom of Thomas a Becket, Robert von Gloucester) kommt wrien vor." "Wrêon stirbt später aus", Bülbr. l. c. 5. 87. Die formen mit ē gehören zum alten sprachgut.

Punkt 14. ageyn, to leyn (gerund); l. 183. Skeat, Ch. C. s. 151:

> 'Elsewhere, Chaucer has leye, not leyn. But leye and ley*n* are equivalent; cf. leyn, pr. pl. H 222. Chaucer rimes leyn, p. p. with seyn, E 2393; and seyn with ageyn only nine lines further on.'

To seyn und to leyn sind formen, die auf das ae. Gerundium zurückgehen, das nach Frieshammer, l. c. s. 97 nur "noch in zwei fällen äufserlich erkannt wird: to done B III 9 p. 144, to seyne A II 134; meist aber lauten die formen to doon, to seyn". Wenn Chaucer das Gerundium to sey*n* hat, warum nicht auch einmal to ley*n*?

Punkt 15: popeholy, prively; l. 415. — Man vergleiche den beleg zu popeholy im sinne von 'hypocrisy' (wie hier) bei Skeat, Ch. Canon, s. 151. Doch rührt das gedicht, Advice, Minor Poems p. 46, das dort zitiert wird, nicht von Lydgate her. In seiner note to Piers Plowman, C. VII. 37 bemerkt Skeat:

> 'It looks as if the English pope-holy was an ingenious modification of the Old French papelard, in like manner as crayfish has resulted from écrévisse.'

Nach einer mitteilung von prof. Morsbach ist pope-holy eine volkstümliche umdeutung von frz. papelar*die*, daher ursprünglich substantiv, dann auch als adjektiv gebraucht. — Wenn das wort auch sonst nicht bei Chaucer vorkommt, so scheint doch John Koch (Engl. Stud. 30, 452) diese stelle, ebenso wie die form shet v. 1341, von seiner liste der reime, die gegen Chaucer sprächen, "abziehen zu wollen".

Punkt 16. sak, stak; l. 457. Skeat, Ch. C. s. 151/2:
'Here stak is used intransitively; wheras Chaucer elsewhere uses it as transitive (see Troil. III. 1372). But why not? The author of Pearl has stek, pt. t. s. intransitive, Gawain, 152; and steken, pt. t. pl. transitive, Cleanness, 884. Chaucer himself uses stikked as equivalent to stak (transitive) in Legend, 2202; and makes the pp. y-stiked, A 1565. There is much confusion, in M. E., in such verbs as this, both as to form and usage; and it is remarkable that such a fact should evoke any surprise.'

Man kann Skeat in allen punkten beistimmen. Zu der vermischung von stiken (ae. stician, "stec*k*en"), und stêke- n (ae. stĕcan, "stec*h*en") vergleiche man Morsbach, Me. Grammatik, s. 152, anm. 6; Bülbring, Geschichte der Ablaute ..., zu dem kapitel "Neue starke Verba im Me.", s. 114: Stikien; Pt. steke ("steckte"): speke inf. Seege of Troye 1737, gehört aber der form nach zu stecan I a. Sonst auch nur schwache formen." Bekanntlich kommen dieselben verwechslungen von stechen oder stecken im Deutschen vor. Sehr lehrreich sind für den vorliegenden fall die ausführungen von Hermann Paul, Deutsches Wörterbuch, 2. Aufl., Halle, Niemeyer, 1908, sub Stecken: "Unter stec*h*en ist bemerkt, dafs dieses öfters unrichtig für stec*k*en gebraucht wird. Der einflufs von stec*h*en zeigt sich darin, dafs intransitives stec*k*en nicht selten stark flektiert wird, wobei aber wohl auch die allgemeine gewohnheit mitwirkt, dafs intrans. und trans. durch starke und schwache flexion geschieden wird. So kommt das prät. stak oder stack, die 2. 3. sg. ind. präs. stickst, stickt in der umgangssprache und bei vielen schriftstellern vor."

Dieselbe bedeutung wie an unserer Rosenromanstelle v. 458 (Skeat im Glossar stak = was fastened on) habe ich ermittelt bei Hoccleve, E. E. T. S., E. S. LXXII:

v. 2573/4:

..... and as he heng and stak
Uppon þe croys, þus to þe kyng he spak.
Glossar: "stuck".

The Destruction of Troy (ed. Panton & Donaldson, E. E. T. S.) hat im Glossar stake (pret. of steek, stick!), stuck, caught zu vers 9434/5:

A trunchen of the tre & the tried hed
Abode in his body, & in his brest stake.

Reime des A-Fragments, die von Lydgate abweichen und zu Chaucer stimmen.

Vergleiche Hingst, Die Sprache Lydgates aus seinen Reimen, Dissertation, Greifswald 1908.

Hingst, s. 63: "Lydgate hat comp. l*a*sse häufiger als l*e*sse, er verhält sich wie Urkunden, Morsbach, Schriftsprache 45. Chaucer, Ten Brink, § 50 hat l*e*sse häufiger und stimmt hierin mit Urkunden (Lekebusch 56) überein. Frieshammer, Chs. Prosa, s. 105: "L*e*sse überwiegt vor lasse; lesse war für Chaucer vielleicht nur reimwort." Wie verhält sich nun das A-Fragment dazu? Es hat nur lesse: v. 287/8, v. 593/4, v. 953/4 (Kaluza, Chaucer und der Rosenroman, s. 103).

Hingst, s. 64: "Chaucer hat say, saw, sy als pt. von sēon (cf. Ten Brink), Lydgate hat nur die zwei ersten formen (say, saw). Das A-Fragment stimmt in der form sy (sigh) mit Chaucer überein: v. 817/8: high : a fairer man I nevere sigh. (sey : pley A-Fragm. v. 487).

Zu Chaucer stimmen folgende reime des A-Fragments:

Frieshammer, s. 107 (*12): "Im reime ist bl*e*sse zahlreicher als bl*i*sse: bl*e*sse ist im ganzen besser bezeugt." Das A-Fragment hat v. 631 nur bl*e*sse.

Frieshammer, s. 108: "Im reim findet sich nur y*i*t bei Chaucer, nicht yet (doch) .... Da die U y*e*t bezeugen und die bessere überlieferung der C. Tales y*e*t hat, so ist vielleicht diese form anzusetzen. Dann mufs es aber verwundern, dafs sich im reim nur yit findet, nicht aber yet, obwohl reimmöglichkeiten genug vorhanden waren." Das A-Fragment hat it : yit (v. 871, v. 1387) wie Chaucer, nie yet.

Frieshammer, s. 113: "Im reim überwiegt sweete vor soote, swote (wie auch in der prosa). Die form mit *o* gehört jedenfalls zum archaistischen sprachgut Chaucers." Das A-Fragment hat im reim drei mal swete (adj.): v. 713, 751, 1423 und zwei mal (v. 1025, 1661) denselben reim rote : swote, den Kaluza, Ch. und der Rosenr. s. 119, in Chaucers echten werken drei mal belegt.

Frieshammer, s. 118: "Im reim finden sich lik und liche (adj.), liche war reimwort. Das A-Fragment hat nur liche (: riche, v. 1073).

Frieshammer, s. 125: "Chaucer hat im reim solas und solace", ebenso das A-Fragment (Kaluza, s. 84 und 88).

Den Chaucerreim hade (hatte) : made (Kaluza, s. 85) hat auch das A-Fragment, v. 851.

knet pp. : set (Kaluza, s. 104) begegnet auch im A-Fragment, v. 1397.

Ergebnis: Die übereinstimmung der reime des A-Fragments[1]) mit Chaucers reimen scheint bis in feine einzelheiten zu gehen: **Lydgate** hat keinen teil an der übersetzung.

Bevor ich zur untersuchung der vielumstrittenen unchaucerischen bindung love : behove, v. 1091/2, übergehe, die ein eigenes kapitel verdient, sei es mir gestattet, im zusammenhammenhang damit zunächst ganz kurz auf diejenigen stellen einzugehen, gegen die John Koch metrisch einwendungen erhoben hat (vv. 124, 657, 923, 1304, 1326, 1587). Es sind wieder nur unebenheiten des Glasgow Ms., die sich mit leichter mühe beseitigen lassen.

Vers 124 lese ich auf Morsbachs vorschlag gegen Skeat und die Globe Ed.:

And with that watir ran so clere

statt And with that watir that ran so clere

(Glasgow Ms.),

[1]) Bezüglich der reime des A-fragments beachte auch die ausführungen von Skeat, Chaucer Canon, § 61 ff., besonders § 65. Das von mir oben an der hand der arbeiten von Hingst und Frieshammer beigebrachte material ist neu.

ebenso v. 1304 And also other with hem were
statt: And also other that with hem were
(Gl. Ms., Skeat, Globe)

mit streichung des relativs that, das ausfallen kann. Auch in echten werken Chaucers schieben die handschriften und drucke zuweilen ein das metrum zerstörendes that ein:

Hous of Fame, III, 71:

Of a castel stood on hy,

wo B, Cx, P, Th that (so) vor stood einfügen. Man vergleiche auch

Book of the Duchesse 181:

'A-wak!' quod he, 'who is it lyth there'

Tn. inserts that after it:

Globe Ed. seite 313, note zu v. 181.

Vers 657 ist ohne jede frage einzusetzen:

In many plac*e* were nyghtyngales.

Das Glasgow Ms., die Gl. Ed. und Skeat haben places. Dem in many plac*e*, das sich z. b. v. 324 im reim auf al hir fac*e* findet, steht im frz. text gegenüber: en ung leu — en l'autre.

Vers 923:

Turke bowes two ful wel devysed hadde he Ms.

Hier lesen Skeat und die Globe Edition

Turke bowes two had he,

weil im frz. text dem 'full wel devised' nichts entspricht.

Der schreiber hatte jedenfalls ganze passagen vorher durchgelesen, es kam ihm vielleicht in die erinnerung die stelle v. 971/2:

five arowis were of other gise,
that ben ful foule to devise.

Vers 1325/6:

for ther nys so good paradys
as to have a lovẹ || at his devys.

Streiche mit Skeat und der Gl. Ed. das to in v. 1326. (Vgl. auch bezüglich der Caesur T. Brink, § 310:

The double sorwẹ || of Troilus to tellen.)

Vers 1586 hat das Glasgow Ms.:

Shewith al thing that stondith[1]) therby.

Die Globe Ed. liest richtig:

Shew'th álle thing that stont therby.

Skeat liest:

Sheweth al thing that stant therby.

Nach Frieshammer hat Chaucer sonst nur

alle thing.

Allė thing ist auch einzusetzen:

v. 91: Whan loue affraieth alle thing,
v. 390: And allė thing distroieth he.

Das Glasgow Ms. hat auch hier konstant al thing.

---

[1]) Thynne stondeth. Kaluza hat nur die anmerkung: Read stant [W. W. Skeat].

(Fortsetzung folgt.)

BERLIN-WEISSENSEE, im November 1912. H. LANGE.

THOMAS HEYWOOD.

Einleitung.

Charles Lamb, der durch seine "Auswahl aus englischen dramatischen Schriftstellern aus Shakespeares Zeit" und durch die feinsinnigen bemerkungen, mit denen er die ausgewählten stücke einführte und begleitete, so sehr dazu beigetragen hat, das interesse an der englischen renaissancedramatik zu erregen, empfand für Thomas Heywood eine besondere vorliebe. Er nennt ihn "eine art von prosa-Shakespeare" und meint, "seine szenen seien vollständig ebenso natürlich und rührend". Nur den dichter vermifst er, "das, was bei Shakespeare immer aufserhalb und oberhalb der natur erscheint".[1]) Und er meint, wenn man die alten englischen dramatiker neu herausgeben wolle, so solle man mit Heywood beginnen, dessen hohe sittliche eigenschaften er namentlich hervorhebt. Der ausdruck "prosa-Shakespeare", der seitdem zum schmückenden beiworte Heywoods geworden ist, scheint gerade nicht gut gewählt. Aber der vergleich mit Shakespeare, mit dem und Dekker ihn auch John Webster an der bekannten stelle in der vorrede zum "Weifsen Teufel" nennt,[2]) drängt sich allerdings bei diesem dichter mehr als bei irgend einem dramatiker der epoche auf. Die objektivität und von jeder einseitigkeit und überspannung freie breite der welt- und lebensauffassung, die uns bei Shakespeare so in erstaunen setzt, war — auf einer niederen stufe — auch Heywood eigen. Hat Shakespeare wegen dieser

---

[1]) Heywood is a sort of *prose* Shakespeare. His scenes are to the full as natural and affecting. But we miss the *Poet*, that which in Shakespeare always appears out and above the surface of *nature*.

[2]) The right happy and copious industry of Master Shakespeare, Master Dekker, and Master Heywood.

milde der lebensanschauung schon bei seinen zeitgenossen vor allem den ruf der liebenswürdigkeit und ehrenhaftigkeit, der "gentleness" genossen, so ist es merkwürdig, wie auch bei Heywood alle beurteiler seine edle männlichkeit, hochherzigkeit und güte hervorheben [1]) und diese sogar bei werken, über deren verfasser man im zweifel ist, zum kennzeichen seiner verfasserschaft machen, [2]) wie dieser uns persönlich fast unbekannte dichter durch seine werke uns menschlich näher tritt, unser vertrauen und unsere liebe gewinnt. [3])

Und auch in den äufseren verhältnissen der beiden dichter besteht eine auffallende ähnlichkeit. Beide haben zwar in London gewirkt, aber sie waren keine geborenen Londoner, keine Cockneys, wie Marlowe, Jonson, Dekker, Middleton, sondern landkinder, wie Lyly, Greene, Chapman und Beaumont, und die frische landluft weht durch Heywoods beste werke, wie durch die lustspiele Shakespeares. Besonders aber stehen sie dadurch unter den bedeutenderen dramatikern der epoche allein, dafs sie beide nicht blofs literarisch für die bühne tätig waren, sondern auch als schauspieler, teilhaber einer schauspielergesellschaft und sicherlich als dramaturgen und regisseure eine führende stellung innehatten. Die übrigen schauspielerdichter der zeit sind in ihrer letzten eigenschaft meist ziemlich problematische gestalten oder doch ohne bedeutung.

I. Teil. **Thomas Heywoods leben.**

Von Thomas Heywoods leben wissen wir sehr wenig. Schon das jahr seiner geburt ist unbekannt, doch dürfen wir nach seinem ersten auftreten als dramatischer dichter annehmen, dafs er im anfange der 70er jahre des 16. jahrhunderts geboren ist, also etwa gleichalterig mit Middleton, Dekker, Ben

---

[1]) So sagt Bullen in der einleitung zu *Dicke of Devonshire* (Old English Plays II): Through all Heywood's writings there runs a vein of generous kindliness: everywhere we see a gentle and benign countenance, radiant with love and sympathy. On laying down one of his plays, the reader is inclined to apply to him Tacitus' judgement of Agricola, "bonum virum facile crederes, magnum libenter".

[2]) So z. b. bei dem stücke *How a man may chuse a good Wife from a bad* Cambridge History of Engl. Literat. VI, 93.

[3]) John Addington Symonds sagt in der einleitung der ausgabe in der Mermaid Series p. VIII: Like Dekker, he wins our confidence and love.

Jonson und Marston war. Er ist geboren in Lincolnshire [1]) und stammte, wie es scheint, aus einer angesehenen bürgerlichen familie. Mit stolz erwähnt er in der widmung seines *English Traveller* an Sir Henry Appleton Knight Baronet einen oheim Master Edmund Heywood, mit dem dieser adlige häufig höflichkeiten ausgetauscht und den derselbe mit dem namen vater geehrt habe. Vielleicht hatte dieser oheim die güter des jungen adligen während seiner minderjährigkeit verwaltet; sicherlich gehörte er der oberschicht des mittelstandes an. Heywood hat auch sonst, wie wir aus den widmungen seiner werke und gelegenheitsdichtungen sehen, [2]) vielfache verbindungen mit dem landadel unterhalten, und kein anderer dramatiker der zeit hat es wie er verstanden, landedelleute lebensvoll zu schildern. [3]) Auch spielen seine dramen aus dem zeitgenössischen leben nicht wie die der echten Cockney-dichter ausschliefslich in oder nahe bei London, sondern vorzugsweise in der provinz, in Yorkshire, in Devonshire, Cornwall und in Lancashire.

Von dem bildungsgange Heywoods wissen wir bestimmt, dafs er in Cambridge studiert hat. In seiner schrift "Eine Verteidigung der Schauspieler" (1612) spricht er von der zeit seines aufenthaltes in Cambridge, wo er viele öffentliche aufführungen gesehen habe, tragödien, komödien, historien, hirtendramen und schaustellungen, an denen selbst graduierte von stellung und ruf teilgenommen hätten. Ein späterer herausgeber dieser streitschrift, der buchhändler und schauspieler William Cartwright, behauptet im jahre 1658, dafs er ein "fellow of Peter House", also ein geprüftes und anerkanntes mitglied des universitätskörpers gewesen sei, eine annahme, für

[1]) Er nennt z. b. Sir George Saint Poole of Lincolnshire, auf dessen tod er eine elegie verfafst hat, seinen landsmann. *Dialogues and Dramma's* ed. Bang (Materialien etc. bd. II) s. 252. Einen andern beleg führt Fleay an (Chronicle History etc. unter Heywood), seine verse zu *Yorke's Union of Honour* 1640.

[2]) Aufser dem genannten Sir George Saint Poole nennt er als freunde noch Sir William Elvish, seinen landsmann (*English Traveller* widmung), ferner Sir Philip Wodhouse Kn. Bt., dessen tod er in einer elegie betrauert, Sir Paul Pindar, zu dessen ehren er ein hochzeitsgedicht verfafst hat, und Thomas Mannering Esq., dem er den zweiten teil des *Iron Age* widmet.

[3]) Lamb sagt: Heywood's characters, his Country Gentlemen, &c. are exactly what we see (but of the best kind of what we see) in life.

die noch eine anspielung in seinem lustspiele "Die weise Frau von Hogsdon" angeführt wird.[1]) Doch läfst sich dies nicht nachweisen,[2]) und auch in den werken des dichters, namentlich den vorreden und widmungen seiner schriften und den gelegenheitsgedichten, ist nie von dauernden beziehungen zu einer universität die rede, was sonst sicherlich der fall wäre. Wir müssen also wohl annehmen, dafs er die universität ohne akademischen grad verlassen hat.

Doch hat er auf der universität die grundlage zu einer umfassenden klassischen bildung gelegt, auf die er stolz war und die er gerne zur schau trug. Dies zeigt sich zunächst in seinem stile. Kein anderer volkstümlicher dramatiker hat eine solche vorliebe für sog. inkhorn terms "tintenfafsausdrücke" wie er. Sie finden sich nicht blofs in seinen klassische stoffe behandelnden werken, wie in dem grofsen mythologischen dramenzyklus "Die Vier Zeitalter"[3]) und in übersetzungen und bearbeitungen lateinischer gedichte,[4]) sondern auch in dramen, die rein englische stoffe behandeln.[5]) Das feine stil-

[1]) IV, 1. Der pedant Sir Boniface sagt dort: "I was student in Brazenose". Darauf antwortet Sencer: "Petrus dormit securus. I was, Sir, of Peterhouse."

[2]) Ward, der selbst Master of Peterhouse ist, spricht von der time-honoured tradition, which unfortunately it is impossible to corroborate with the aid of either college or university records. Cambridge History of E. L. VI, 83.

[3]) Dort finden sich u. a. folgende heute nicht mehr oder wenig gebräuchliche wendungen (ausg. von Pearson 1874): infract ungebrochen (p. 124), obdure hartnäckig (p. 171), insidiating looks heimtückische blicke (p. 409), paradis'd (ds.), testate zeuge (432).

[4]) *Dialogues and Dramma's* ed. Bang; in *Procus and Puella* von Erasmus: strage = lt. strages (v. 183), subagitate = coeunt (v. 833), perditly = perdite verloren (1030), accite anregen (v. 1288), cohere zusammenhängen (v. 1305), ominate vorhersagen (v. 1354), orbitie beraubtheit (v. 1358); in *Earth and Age* nach Textor: tympanous aufgeblüht (v. 1748); magnipotent (v. 1978); in *The Manhater* nach Lucian: streperous geräuschvoll (v. 2085), nocent schädlich (2345), incorporate umarmen (2386), intrals eingeweide (2398), assiduate eifrig (2419), dicacitie spott von lt. dicax (3167); in *Jupiter and Io* nach Ovid: indent schlängelung (v. 5251), robustuous kraftvoll (v. 5257), caliditie wärme (5410) usw.

[5]) *Fortune by Land and Sea* obdure (I, 2), mundified gereinigt (II, 2), memoriz'd erwähnt (V), intir'd innig verbunden (ds.). In den *Lancashire Witches* II, 2 super-arrogate sich anmafsen und hyperbolize übertreiben. Aus *The Rape of Lucrece* werden einige zitiert in der Mermaid Series einl. p. XXIII.

gefühl, das den noch gelehrteren Jonson auszeichnet, geht Heywood ebenso wie Marston, dem Jonson deshalb im *Poetaster* die brechpillen verabreicht, offenbar ab. Dafs Heywood für einen gelehrten galt, dafür haben wir das zeugnis eines lateinischen lobgedichtes zu der "Verteidigung der Schauspieler". Es wird hier von ihm gerühmt, dafs er ethik und rhetorik gründlich studiert und auch eine "trockene", d. h. wohl gelehrte abhandlung verfafst habe.[1]) Heywood liebt es auch, seine gelehrsamkeit durch lateinische und zuweilen griechische zitate zu zeigen. Vor allem aber war er von anfang seiner schriftstellerischen tätigkeit an darauf bedacht, die klassiker durch übersetzungen und bearbeitungen zu popularisieren. Ein jugendwerk, eine übersetzung von Ovids drei büchern *De Arte Amandi* und zwei büchern *De Remedio Amoris,* ist verloren gegangen.[2]) Dagegen haben wir eine reihe anderer übersetzungen und bearbeitungen aus Ovid von ihm, namentlich aus den metamorphosen; daneben hat er an klassischen schriftstellern benutzt Lucian, Vergil, Plautus, Livius, Apulejus (Amor und Psyche) und wohl auch Homer. Eine übersetzung des Sallust von ihm ist uns überliefert (1608). Sehr vertraut war ihm die neulateinische renaissanceliteratur aller länder; zu den schriftstellern, von denen er werke übersetzt und bearbeitet hat, gehören Erasmus, die Holländer Jacob Cats und Johannes Secundus (Jan Everard), die Franzosen Théodore de Bèze und Henri Estienne, der Schotte Buchanan, die Italiener Angelo

---

[1]) Die stelle lautet:

> Num doctus? Certe. Nam metra Catonis
> Quatuor edidicit, totidem quoque commata Tulli.
> Jejunamque catechesin pistoribus aequè
> Sartoribus piis scripsit. Liber utilis his qui
> Baptistam simulant vultu, Floralia vivunt
> Queisque supercilio brevior coma.

Unter den metra Catonis sind die sog. Catonis Disticha de moribus, die im mittelalter als lehrbuch der ethik berühmte spruchsammlung, verstanden; die bücher des Tullius sind ein dem Cicero zugeschriebenes werk über rhetorik. Die letzten verse enthalten eine ironische anspielung auf "die frommen bäcker und schneider, die den täufer mit der miene nachahmen, aber lustig leben und deren haar kürzer ist als ihre augenbrauen", d. h. die Puritaner.

[2]) In der einleitung seines "Ehernen Zeitalters" sagt er, ein schulmeister mit namen Austin habe sich diese übersetzung widerrechtlich angeeignet.

Poliziano, Sannazaro. Pietro Bembo, Baldassare Castiglione, Giovanni Cotta. So war Heywood ein sehr belesener Latinist und auch wohl Graecist nach art der renaissancegelehrten. Hierin gleicht er seinem zeitgenossen Ben Jonson. Er war aber kein philologe, kein kritischer gelehrter wie dieser. Von kritischem geiste finden wir bei ihm keine spur. Dafs er an den trojanischen ursprung der britischen geschichte, an die alten fabeln des Gottfried von Monmouth glaubte, ist nicht verwunderlich; noch für Milton begann die geschichte seines landes mit Brute, dem enkel des Aeneas. Aber er vermengt auch die griechische sage mit der biblischen überlieferung und christlichen einrichtungen, erzählt z. b. dafs gleichzeitig, wie Jupiter die nacht verlängert habe, um bei Alkmene zu schlafen, Josua die Kanaaniter besiegt habe, wobei nicht ganz klar ist, wer von beiden die sonne hat still stehen lassen;[1]) an derselben stelle nennt er die Hebräer die antipoden der Griechen, berichtet, dafs Callisto in ein kloster der Diana eingetreten sei[2]) u. a. m. Dafs er das Bouillon des Gottfried von Bouillon mit Boulogne in Frankreich verwechselt,[3]) ist nicht sehr auffallend; etwas sonderbarer ist schon, dafs er seinem publikum erzählt, wie jemand auf der planke eines gescheiterten schiffes von dem kanal an die küste von Italien verschlagen wird und dort landet. Kurz, Heywoods gelehrsamkeit ist so frei und unbeschwert von historisch-kritischem geiste, wie die der mittelalterlichen dichter der Alexander- und Troja-epen. Einem Jonson, der historisch-echte römische tragödien auf gründlichen quellenstudien aufbaute, mufste er als banause erscheinen. Er erwähnt ihn auch nie, während Heywood, wie wir aus verschiedenen äufserungen entnehmen dürfen, sich wohl in einem gewissen gegensatze zu seinem selbstbewufsten, wissensstolzen zeitgenossen gefühlt hat. — Des Französischen scheint Heywood nicht mächtig gewesen zu sein. In seiner übersetzung von Jacob Cats' "Maechden-Plicht" unter dem titel *Anna and Phillis*[4]) hat er an stelle französischer sprüche, die bei dem Holländer die dem lateinischen texte — natürlich hat dieser und nicht der holländische Heywood vorgelegen — zugege-

[1]) *Silver Age* II, s. 99.

[2]) *Golden Age* s. 26.

[3]) In dem drama *The Four Prentices.*

[4]) *Dialogues and Dramma's* ed. Bang.

benen bilder erläutern, lateinische oder griechische sentenzen gesetzt.

Für den jungen mann, der am ende des 16. jahrhunderts, die brust von hohen schriftstellerischen plänen geschwellt, von der universität nach London kam, war der einzige weg zu einer gesicherten existenz das theater. Hier, wo er innerhalb einer festgefügten organisation als schauspieler, bearbeiter und dichter von dramen, regisseur und dramaturg tätig sein konnte, winkten dem tüchtigen, der seine zeit und ihre erfordernisse verstand und sich anpassen konnte, hohe preise. Das freie schriftstellertum war immer noch ein luxus und ein vergnügen für den reichen und hochgestellten, ein martyrium, ein leidensweg für den armen. Und den anfang machten fast alle, die in den 90er jahren sich dem drama widmeten, dadurch, dafs sie sich bei dem theaterunternehmer Philip Henslowe beschäftigung suchten.[1]) Thomas Heywood wird bei Henslowe zuerst erwähnt als "playwright", dramenschreiber im dienste der von diesem unternehmer kapitalisierten truppe des Lord Admirals. Am 30. Oktober 1596 lieh Henslowe den Admiral's men 30 sh. *for hawodes bócke.* Doch ist es wahrscheinlich, dafs die ersten dramatischen versuche Heywoods schon aus den jahren 1594 und 95 stammen.[2]) Das nächste sichere datum ist der 25. März 1598, an dem sich Heywood an Henslowe auf zwei jahre als "covenant servant", d. h. als angestellter verdingte. Er erhielt als handgeld nach dem "statut von Winchester" zwei einzelne pence und verpflichtete sich bei einer strafe von 40 l. während dieser zeit nirgends öffentlich in London zu spielen als in Henslowes haus, der "Rose"; Anthony Munday und sechs andere schauspieler unterzeichneten den vertrag als zeugen.[3])

---

[1]) In Henslowes tagebuch finden wir die namen von 25 dramatikern. Es sind fast alle aus jenen jahren bekannte mit wenigen ausnahmen; zu den letzteren gehört vor allem Shakespeare. [2]) Vgl. darüber w. u.

[3]) Das interessante dokument lautet: "Mr. that this 25 of marche 1598 Thomas hawoode came and hired hime sealfe w[th] me as a covenante scarvante for II yeares by the Recevenge of II syngell pence accordinge to the statute of winchester 8 to begine at the daye a bove written & not to playe any wher publicke a bowt london not whille these II yeares be expired but in my howse yf he do then he dothe forfette unto me by the Recevinge of this II fortie powndes & witnes to this Antony monday W[m] Borne gabrell spencer Thomas dowton Robert shawe Richard Jonnes Richard alleyn (Diary ed. Greg p. 104).

Durch diesen vertrag suchte der schlaue unternehmer, wie er es auch sonst zu tun pflegte,[1]) den jungen schauspieler und schriftsteller an sich zu binden, um dadurch seine macht und seinen einflufs bei der gesellschaft zu erhöhen. Natürlich gehörte Heywood damals nicht zu den teilhabern der gesellschaft, sondern war ein einfacher lohnschauspieler, ein "hired man". In diesen jahren war er auch als dramenschreiber für die admiralitätsgesellschaft tätig. Henslowe nennt seinen namen bei zwei stücken aus den jahren 1598 und 1599, die beide nicht erhalten sind. Auch später, im winter 1602 auf 1603, hat er mit Chettle zusammen noch ein stück für die Admiral's men geschrieben, das auch verloren ist.[2])

Von Februar 1599 bis September 1602 wird Heywood in Henslowes tagebuch nicht genannt. Er hat also wahrscheinlich seine verbindung mit ihm zeitweise gelöst, wenn er auch als schauspieler ihm bis zum März 1600 kontraktlich verpflichtet war. Jedenfalls ist er der admiralitätsgesellschaft nicht in ihr neues grofses theater "The Fortune" gefolgt, das Henslowe im Januar 1600 nach dem muster des Globe-theaters erbaute und das das zweitgröfste und bedeutendste haus der hauptstadt wurde. Ein teilhaber der admiralitätsgesellschaft ist Heywood nie gewesen.[3])

Wir finden ihn in dieser zeit in beziehung zu einer gesellschaft, die sich nach dem grafen Derby nannte und die von 1594 bis 1617 bestand, meist in der provinz, aber gelegentlich wohl auch in London spielend.[4]) Für diese schrieb er die

[1]) So band er Richard Alleyn, John Helle den clown and William Kendall. Vgl. meine abhandlung: Die Organisation des englischen Schauspiels im Zeitalter Shakespeares in der German. Roman. Monatsschrift 1910 s. 221.

[2]) Die titel der stücke s. w. u.

[3]) Ward behauptet dies II, 557. Vgl. dagegen John Tucker Murray English Dramatic Companies 1558—1642 London 1910.

[4]) Tucker Murray a. a. o. II, 141 ff. Es hat zwei gesellschaften des grafen Derby gegeben. Die eine ist identisch mit den dienern des Lord Strange, Ferdinando Stanley, der am 25. Sept. 1593 graf Derby wurde und am 16. April 1594 starb. Diese begab sich dann unter den schutz des Lord Chamberlain Henry Carey, Lord Hunsdon und nannte sich nach diesem "The Lord Chamberlain's Servants". Der bruder Ferdinando Stanleys William Stanley, graf Derby, gewährte seinen schutz einer anderen schauspielergesellschaft, die dann "Earl of Derby's Servants" hiefsen. Diese kommt hier allein in betracht.

Historien Eduard IV, 1. und 2. teil, die im jahre 1599 am 28. August in das buchhändlerregister eingetragen und im jahre 1600 gedruckt wurden. Möglicherweise hat er auch noch an anderen dramen dieser gesellschaft anteil.[1])

Jedenfalls dauerte diese zeit des schwankens für Heywood nicht lange. Vom September 1602 an bis zum jahre 1619 finden wir ihn als festes mitglied einer gesellschaft. Es waren dies die diener des grafen Worcester, vorher, d. h. bis 1602 Pembroke's men, die von Henslowe finanziell unterstützt wurden und deren ansehn nicht gering gewesen sein kann, da im jahre 1603, als alle bestehenden schauspielergesellschaften in den dienst der königlichen familie genommen wurden, die königin Anna das patronat über sie übernahm und bis zu ihrem tode im jahre 1619 behielt.[2]) Auch spielten sie als Queen Anne's men häufiger bei hofe zu den weihnachtsfestlichkeiten, so am 2. und 13. Jan. 1604, am 30. Dez. 1604, am 21/12 1605, ferner weihnachten 1610/11, 1611/12, 1613 und 1614.[3]) Sie wurden etwa ebenso oft zugezogen als die Prince's Players, die früheren diener des Lord Admirals; die regelmäfsige hoftruppe war natürlich immer die des königs, Shakespeares gesellschaft. Ihr theater war zunächst die *Rose* (vom 17. Aug. 1602—16. März 1603). Im Herbst 1603 erhielt "die gesellschaft der königin" die erlaubnis, im *Curtain* und im *Boar's Head*, d. h. im wirtshause zum schweinskopfe in Eastcheap, das uns aus "Heinrich IV" vertraut ist, zu spielen. Der wirtshaushof hatte ihr übrigens schon früher als theater gedient. Im jahre 1604 finden wir sie im *Curtain.* In einem patent aus dem jahre 1609 wird dann der *Red Bull*, der "Rote Ochse" in Clerkenwell ihr "gewöhnliches haus" genannt, doch auch der Curtain noch erwähnt. Sie müssen es schon früher

---

[1]) Als solche kommen in betracht das verloren gegangene stück *The Bold Beachams* und das drama *The Trial of Chivalry* St. R. 1604, gedr. 1605. Hierüber w. u.

[2]) In der widmung seines werkes *Nine Books of various history concerning Women* (1624) an den grafen Worcester sagt Heywood: "I was, my lord, your creature, and amongst other your servants you bestowed me upon the excellent princesse Q. Anne, ... but by her lamented death your gift returned again into your hands." Schelling hat unrecht, wenn er sagt (Elizabethan Drama II, 381): "He seems to have worked for many companies."

[3]) Vgl. Tucker Murray a. a. o.

bezogen haben.[1]) denn auf dem titelblatte des im jahre 1608 gedruckten dramas "Die Schändung der Lucretia" von Heywood heifst es, dafs das stück im Red Bull aufgeführt worden sei. Gleichzeitig spielte sie auch noch, wie das patent besagt, im *Curtain.* Im jahre 1617 bezog die gesellschaft das neue Cockpit-theater, "den hahnenkampfplatz" in Drury Lane. Dies wurde am 4. März desselben jahres von lehrlingen auf einem ihrer moralischen fastnachts-kreuzzüge gegen schlechte häuser — es war fastnachts-dienstag — fast zerstört, wurde aber bald wieder aufgebaut und erhielt nun den bezeichnenden beinamen "der Phoenix". Am 3. Juni finden wir die schauspieler wieder darin. Übrigens reisten sie auch viel in der provinz umher. Dem range nach stand die gesellschaft wohl an dritter stelle und wandte sich hauptsächlich an die grofse masse, das volk. Zu ihren dichtern gehörten aufser Heywood gelegentlich Dekker, Webster und William Rowley.[2])

Heywood hat in dieser gesellschaft sicherlich eine leitende stellung eingenommen. Er hat wohl keine geringere rolle in ihr gespielt als Shakespeare in der gesellschaft, an deren spitze die familie Burbage stand. Seine erste erwähnung als "diener des grafen Worcester" in Henslowes tagebuch klingt allerdings sehr bescheiden. Am 1. Sept. 1602 lieh ihm der geldmann 2 s. 6 d., "um sich ein paar seidene strumpfbänder zu kaufen",[3]) die er vermutlich als schauspieler brauchte. In demselben und im folgenden jahre wird er öfter von Henslowe als empfänger von geld für die gesellschaft genannt.[4]) Er nahm also schon damals eine vertrauenstellung bei seinen kollegen ein. Das königliche patent von 1603, das den "schauspielern der königin" die erlaubnis erteilt, im "Curtain" und "Schweinskopf" zu spielen, wenn die tötlichen pestfälle weniger als 30 wöchentlich betragen, gibt eine liste von zehn schau-

[1]) Es kann also nicht, wie Fleay (Chronicle History of the London Stage p. 184—200), Schelling (a. a. o. I, 496) und Tucker Murray meinen, erst im jahre 1609 neu für sie erbaut worden sein.

[2]) Dekker mit *If it be not a good play, the Devil is in it* und *Match me in London*; Webster und Dekker mit *Sir Thomas Wyat*; Webster mit *The White Devil* und Rowley mit *A Shoemaker a Gentleman.*

[3]) "Lent unto Thomas hewode the 1 of september to bye him a payer of sylke garters the some of II s VI d."

[4]) Am 21/10, 26/11 1602; am 14/1, 5/2, 9/3 1603.

spielern, unter denen Heywood an dritter stelle steht.[1]) Als am 15. März 1604 Jakob I. seinen feierlichen einzug in London hielt, gingen zehn mitglieder der "gesellschaft der königin" im festzuge, unter ihnen auch Heywood. Auch in dem patent vom 15. April 1609 wird Heywood an dritter stelle unter zehn schauspielern genannt. Ebenso finden wir seinen namen in zwei prozessen, die die gesellschaft ausfocht, immer unter den ersten.[2]) Mit einigen anderen, die ebenfalls von 1602—1619 der gesellschaft angehörten,[3]) bildete er ihren stamm und hat sicherlich zur ersten klasse der schauspieler, den mitbesitzern und teilhabern, gehört.[4]) Am 2. März 1619 starb die königin Anna. Unter den 17 vertretern der gesellschaft in London und der provinz, die am 13. März im leichenzuge gingen und hierfür jeder vier yards schwarzen tuches erhielten, wird Heywood als fünfter genannt.

Vor allem widmete Heywood der gesellschaft, der er angehörte, seine volle schriftstellerische kraft. Henslowe nennt

---

[1]) Diese erlaubnis ward bestätigt durch eine eintragung in den *Calendar of State Papers* (Dom. Ser. vol. 1623—1625, Addenda 530), wo es heifst: Licence to Thos. Greene, Christopher Beeston, Thos. Heywood, and six other servants to the Queene, "to exercise the art and faculty of playing comedies, tragedies, histories, interludes, morals, pastorals, stage plays &c. in their usual houses called the Curtayne and the Bore's Head, in Middlesex or elsewhere, as they may thinke fit, as sone as the plague decreases to 30 per week in London.

[2]) Der eine prozefs wurde geführt mit Susan Baskervile von 1612—1617 wegen auszahlung von geldern, die sie als gattin des im jahre 1612 gestorbenen schauspielers Thos. Greene beanspruchte, und endete mit einem vergleich. Am 4. Okt. 1616 begann ein prozefs gegen "Christopher Beeston and the rest of the players at the Red Bull", weil sie 5 l. im rückstande waren in der bezahlung der kosten für die strafsen in der nähe des theaters. Sie wurden "taxed by the bench 40 s. the yeare by their own consentes". Am 2. Okt. 1617 petitionierte Christopher Beeston, Thomas Heywood etc. (im ganzen sechs) "representing the Bull Company" gegen die verschiedenen klagen, die gegen sie wegen nichtausbesserung der wege erhoben waren, und erhielten recht.

[3]) Es waren dies von 1602—1619 aufser Heywood Christopher Beeston, Robert Pallant, Richard Perkins, von 1603 an Thomas Swinnerton, James Hilt, Robert Lee.

[4]) Sie wurden im Globe-theater "Housekeepers" genannt. Susan Baskerville bezeichnete ihren verstorbenen gatten Thos. Greene als "a full adventurer, storer and sharer of in and amongst them" New. Sh. Society Transactions 1880—81 III, p. 499.

ihn vom 14. Sept. 1602 bis zum 16. März 1603, also während eines halben jahres, als alleinigen oder mitverfasser von acht dramen, was auch für jene zeit einer grofsen produktivität eine aufserordentliche leistung ist. Hiernach erscheint sein ausspruch aus dem jahre 1633, also nach beinahe 40jähriger dramatischer tätigkeit, dafs er "in 220 stücken eine ganze hand oder wenigstens einen hauptfinger"[1]) gehabt habe, nicht so unglaubhaft. Allerdings rühren nur zwei von diesen acht dramen von Heywood allein her, unter diesen befindet sich aber sein meisterwerk *A Women Killed with Kindness.* Und ähnlich wird wohl das verhältnis in der späteren zeit gewesen sein. Heywood war sicherlich in erster linie der dramaturg seiner gesellschaft und hat das anfangswerk manches jungen literaten, der von der universität kam, für die bühne zurechtgestutzt.[2]) Seine tätigkeit ist der eines vielbeschäftigten redakteurs und journalisten von heute zu vergleichen, der schnell und für den augenblick artikel schreibt, den druckerlehrling hinter sich, und dazwischen fremde manuskripte liest, beurteilt und für seine zwecke verbessert und zusammenstreicht. So lebte sein bild auch in der unmittelbaren nachwelt fort. Der buchhändler Francis Kirkman erzählt von Heywood, dafs er mehrere jahre täglich einen bogen geschrieben habe, obgleich er fast täglich gespielt habe; manche seiner stücke habe er im wirtshause rasch auf wirtshausrechnungen geschrieben.[3]) Leider fehlen uns für die zeit nach 1603 Henslowes unschätzbare aufzeichnungen. Doch wissen wir aus den originalausgaben der uns erhaltenen dramen Heywoods, dafs, solange er mitglied der gesellschaft des grafen Worcester, später der königin Anna war, er seine stücke ausschliefslich von dieser hat aufführen lassen.

In der tat empfand Heywood, wenigstens solange er selbst der bühne angehörte, mit bezug auf das drama, ganz als theatermann, nicht als dramatischer schriftsteller, ein begriff, der für ihn offenbar keine berechtigung hatte. Die drucke seiner dramen, die aus der zeit vor 1630 stammen, sind ent-

---

[1]) *English Traveller To the Reader.*

[2]) Eine reihe von dramen, die ihm verschiedentlich zu- und abgesprochen worden sind, sind wohl so entstanden. Darüber w. u.

[3]) Zitiert von Symonds in der einleitung zur Mermaid Series XX, auch im Dictionary National Biography XXVI, 339.

weder ganz ohne seine mitwirkung erfolgt,[1]) oder gewissermafsen aus notwehr, um gegen die entstellung seiner erzeugnisse durch raubausgaben einspruch zu erheben. In dem ersten stücke, das er selbst drucken läfst, der "Schändung der Lucretia" (1608), sagt er in der vorrede entschuldigend, es sei nicht seine gewohnheit gewesen, seine stücke der druckerpresse zu übergeben, und wenn einige dies seiner eigenen unzulänglichkeit zuschrieben, so wolle er lieber für schwach als für unehrenhaft gelten, "denn", fährt er fort, "wenn auch manche ihre arbeiten doppelt verkauft haben, erst der bühne und dann der druckerpresse, so bin ich immer jener treu geblieben und habe mich nie mit dieser eingelassen." Doch seien seine stücke ohne sein wissen und seinen willen dem drucker in die hände gefallen und, da sie nur nach dem gehör niedergeschrieben worden seien, so verderbt und verstümmelt worden, dafs er sie kaum wieder erkannt und sich ihrer geschämt habe, und deshalb habe er diesem stücke seine ursprüngliche gestalt wiedergegeben und zwar mit einwilligung [d. h. der schauspielergesellschaft]. Und ähnlich lauten die gründe, die er für den druck anderer werke anführt.[2])

Wir haben uns Heywood auf der höhe seiner schaffenskraft als einen erfolgreichen organisator der bühne und theaterregisseur, eine art Max Reinhardt seiner zeit, zu denken. Mit stolz erzählt er,[3]) dafs sein riesendrama "Die Vier Zeitalter" "oft mit beifall öffentlich aufgeführt worden sei von zwei gesellschaften zu gleicher zeit und dafs es mehrere male drei verschiedene theater mit einer zahlreichen und mächtigen zuhörerschaft gefüllt habe." Die zwei gesellschaften waren, wie wir wissen, die schauspieler des königs und die der königin, die diesen zyklus und auch "die Schändung der Lucretia" dann auch bei hofe aufführten.[4]) Es waren diese aufführungen

[1]) So *The first and second Parts of King Eward IV*, 1600; *If you know not me, you know nobody* 1605, 2nd part 1606; *A Woman killed with kindness* 1607. Keine dieser ausgaben enthält eine äufserung (motto, widmung oder vorrede), die auf Heywoods mitwirkung hindeutet.

[2]) In der vorrede zu *The Golden Age* 1610 sagt er, das stück sei ohne sein zutun und seinen namen gedruckt worden; in *The Four Prentices* 1615, er habe den druck nicht hindern können.

[3]) In der vorrede zu *The Golden Age*.

[4]) *The Silver Age* wurde von den King's und Queen's Players bei hofe aufgeführt am 12/1 1612, *The Rape of Lucrece* am 13/1 1612 (Tucker Murray a. a. o.).

offenbar ein theatralisches ereignis in der hauptstadt, und Heywoods name mag in dieser zeit in London bekannter gewesen sein als der seines zeitgenossen Shakespeare.

Dafs Heywood sich in erster linie als schauspieler fühlte, zeigt vor allem auch die tatsache, dafs er als vorkämpfer seines standes auftrat in dem grofsen streite, den das englische renaissance-drama von den anfängen seiner entwicklung an bis zu seinem ende gegen die Puritaner und die städtischen behörden zu führen hatte.[1] In diesem kampfe, der unter Jakob I., welcher die theatergesellschaften unter den schutz der königlichen familie gestellt hatte, wohl etwas nachliefs, aber nie ganz aufhörte, veröffentlichte Heywood im jahre 1612 eine "verteidigung der schauspieler" (*An Apology for Actors*). Die schrift wurde nach der sitte der zeit von lobgedichten eingeleitet, unter ihnen bezeichnender weise drei von seinen drei ältesten kollegen vom theater, Christopher Beeston, Rich. Perkins und Robert Pallant. Sie ist aufser dem grafen Worcester, dem ersten patron seiner gesellschaft, seinen "guten freunden und genossen, den schauspielern" gewidmet. In drei abschnitten behandelt sie das alter, die würde und den wahren nutzen der schauspielkunst. Wie Sir Toby Belch dem Malvolio (*Twelfth Night* II, 3, 126), sagt er den Puritanern, dafs gott die guten dinge und die freuden dieser welt geschaffen habe, damit wir sie geniefsen.[2] Er nennt eine reihe berühmter schauspieler, antike wie englische, aber von den letzteren nur solche, die nicht mehr leben,[3] doch macht er eine ausnahme für den allerdings schauspielerisch nicht mehr tätigen "höchst würdigen berühmten meister Edward Alleyn". Er stellt ein ideal des schauspielers auf. Die schauspieler sollen stattliche und gebildete männer sein und ein anständiges, ehrbares leben

[1]) Vgl. darüber Thompson, *The Puritans and the Stage* New York 1903.

[2]) Why hath God ordained for men varietie of meates, dainties, and delicates, if not to taste thereon? Why doth the world yield choyce of honest pastimes, if not decently to use them? Was not the hare made to be hunted? the stagge to be chaced? and so of all other beasts of game in their severall kindes. Since God hath provided us of these pastimes, why may we not use them to his glory?

[3]) Aus der älteren Queen Elizabeth's Company nennt er Bentley, Robert Wilson, Laneham, Tarlton und Singer, von Shakespeares kollegen Kempe, Pope, Philipps and Sly, die alle im jahre 1612 nicht mehr lebten.

führen. Er hebt hervor, dafs er viele kenne, die diese forderungen erfüllten,[1]) und bittet, die liederlichkeit einzelner dem ganzen stande nicht anzurechnen. Wie es bei dem mitgliede einer schauspielergesellschaft natürlich ist, wendet er sich mit scharfen worten gegen die kindertheater und die unsitte, den kindern bitterkeiten und schmähungen aller stände in den mund zu legen.[2])

Auch später hat Heywood sich für diese standesfragen lebhaft interessiert. Als im jahre 1633 William Prynne seinen dicken Wälzer von 1100 seiten "Histriomastix oder die Geifsel der Schauspieler" veröffentlichte, in dem er in der form eines doppeldramas von 13 akten und vielen szenen gegen theater, schauspieler und theaterbesucher loszog und in zahllosen anmerkungen und zitaten alles zusammentrug, was der gehässige eifer der jahrhunderte gegen die schauspielkunst vorgebracht hatte — eine leistung, für die der ehrliche zelot gefängnis, den pranger, brandmarkung und den verlust beider ohren erlitt —, da wollte der jetzt alte schauspieler und dichter wieder auf den plan treten.[3]) Aber es blieb damals bei einigen recht kräftigen gelegentlichen ausfällen gegen den verleumder seiner kunst.[4])

Das jahr 1619 bildet, wie es scheint, einen einschnitt in

---

[1]) to be of substance, of government, of sober lives, and temperate carriages, housekeepers, and contributory to all duties enjoined them.

[2]) The liberty which some arrogate to themselves, committing their bitternesse, and liberall invectives against all estates, to the mouthes of children, supposing their juniority to be a priviledge for any railing, be it never so violent, I could advise all such to curbe and limit their presumed liberty within the bonds of discretion and government (p. 16).

[3]) In der widmung zu dem *English Traveller* (1633) spricht er von der achtung, die das drama im altertum genossen habe, und fährt dann fort: "if they have been vilified of late by any separatistical humorist (as in the now questioned *Histrio-Mastix*), I hope by the next term (Minerva assistente) to give such satisfaction to the world, by vindicating many particulars in that work maliciously exploded and condemned as that no gentleman of quality and judgment but shall therein receive a reasonable satisfaction."

[4]) *A Prologue spoken to their Sacred Majesties at Hampton Court* 1634, und vorrede zu *A Maidenhead well lost* 1634. Dort heifst es: "that most horrible Histriomastix, whose uncharitable doom having damned all such to the flames of Hell, hath itselfe already suffered a most remarkable fire here one Earth."

dem leben Heywoods. In diesem jahre starb die königin Anna, und die nach ihr benannte gesellschaft teilte sich. Den gröfsten teil der schauspieler finden wir im "Roten Ochsen" wieder. Sie erhielten ein patent im jahre 1620 [1]) und ein anderes im jahre 1622, in dem sie als "ehemalige komödianten der verstorbenen königin Anna" bezeichnet wurden und, obgleich erwachsene, den titel "kinder der lustbarkeiten" erhalten. [2]) Eine andere truppe, an deren spitze Christopher Beeston stand, früher leiter der gesamttruppe, spielte im *Cockpit* oder *Phoenix*, zuerst unter dem patronat der Lady Elizabeth, der gemahlin des unglücklichen pfalzgrafen und königs von Böhmen, und seit 1625 unter dem der königin Henrietta als "komödianten der königin". [3]) Heywood schlofs sich der letzteren gesellschaft an, war aber wahrscheinlich nicht mehr als aktiver schauspieler tätig. Er wird wenigstens als solcher nicht mehr erwähnt, [4]) und sein name findet sich in keiner schauspielerliste. [5]) Wenn er daher in der schon erwähnten widmung seines "Frauenbuches" an den grafen Worcester sagt (1624), dafs dieser ihn, sein geschöpf, der königin Anna geschenkt habe und dafs nach ihrem tode des grafen gabe in seine hände zurückgekehrt sei, so bedeutet dies, da es eine gesellschaft des grafen Worcester nicht mehr gegeben hat, dafs Heywood keiner gesellschaft mehr als aktiver schauspieler angehört hat. Da auf der andern seite aber alle dramen Heywoods zunächst auschliefslich von der Cockpit-truppe gespielt worden sind, so müssen wir annehmen, dafs er an dieser gesellschaft interessiert

---

[1]) 24/2 1620 Patent to Robert Lee and others. Halliwell Phillipps *Dramatic Records* 93.

[2]) 8/7 1622 Warrant to Robert Lee, Richard Perkins and others, "late comedians of Queen Anne deceased". Vgl. auch Schelling II, 242.

[3]) Vgl. Tucker Murray, a. a. o. I, 265 ff.

[4]) Wohl wird Heywood als schauspieler genannt in einem prozesse, den die schauspieler Ellis Worth, John Cumber und John Blany gegen Susan Baskervile im jahre 1623 führten, aber, was dort gesagt wird, bezieht sich auf eine weiter zurückliegende vergangenheit. Vgl. New Shakspere Society Series I. *Transactions*, 1880—81 Part III. James Greenstreet, *Documents etc.* p. 489 ff.

[5]) Im Jahre 1630 wurde sein stück *The Fair Maid of the West* vor dem könige und der königin von den schauspielern der königin aufgeführt. Dem drucke von 1631 geht eine liste der schauspieler voraus; Heywoods name ist nicht darunter.

war, ob als passives mitglied, d. h. als mitbesitzer oder als fest angestellter theaterdichter, allgemeiner künstlerischer berater und dramaturg,[1]) mufs dahingestellt bleiben. Jedenfalls hat Heywood bis zum jahre 1631 die praxis beibehalten, seine dramen, wenn irgend möglich, vom drucke zurückzuhalten. Dann aber erschien nach einander eine ganze reihe derselben, vom dichter selbst herausgegeben und mit vorreden und widmungen ausgestattet.[2]) Das deutet darauf hin, dafs er im jahre 1631 seine verbindung mit einer bestimmten truppe vollständig gelöst hatte und der bühne als freier schriftsteller gegenüberstand. Hierzu stimmt auch, dafs seine wahrscheinlich letzten uns erhaltenen stücke "Die Hexen von Lancashire" (1634) und "Der Schönheitsstreit" (1634/35) von einer anderen truppe, den schauspielern des königs, aufgeführt worden sind. So haben wir also in Heywoods verbindung mit dem theater vier epochen zu unterscheiden, die zeit von 1594—1602, wo er anfänger und lohnschauspieler war, die zeit von 1602—1619, wo er als tätiges, angesehenes mitglied einer schauspielergesellschaft für das drama in jeder möglichen weise, als schauspieler, dramaturg, regisseur und dichter wirkte, die zeit von 1619—1631, in der er als theaterdichter sich gewissermafsen à la suite einer truppe befand, und die zeit nach 1631, wo er ganz aufserhalb der organisation des theaters stand.

Sicherlich hatten sich in einem menschenalter auch die anschauungen über den literarischen wert der bühnenwerke geändert. So zu sagen wider willen war das drama literatur geworden. Die ersten gesamtausgaben waren erschienen, Ben Jonsons "werke", von dem dichter selbst herausgegeben, 1616

[1]) So war z. b. James Shirley theaterdichter der truppe des William Beeston, genannt "The King's and Queen's young players", die im Cockpit spielte. Im jahre 1632 versprach dieser dem Master of the Revels, ungehörigkeiten seitens des dichters fernerhin nicht mehr zu dulden. Der theaterdichter des Salisbury Court theaters bezog im jahre 1639 ein wöchentliches gehalt von 20 sh. Vgl. hierüber meine abhandlung in der Germ. Rom. Monatsschrift 1910. S. 225.

[2]) 1631 *The Fair Maid of the West*; 1632 *The Iron Age*, 1 u. 2; 1633 *The English Traveller*; 1634 *A Maidenhead well Lost* und *The Late Lancashire Witches*; 1636 *A Challenge for Beauty* und *Love's Mistress*; 1637 *The Royal King and the Loyal Subject*; 1638 *The Wise Woman of Hogsdon*. Nur das letztere stück ist wahrscheinlich nicht von Heywood herausgegeben worden, da es weder sein motto noch widmung oder vorrede enthält.

und die erste folio der dramen Shakespeares im jahre 1623. Wenn Heywood dieser änderung der anschauungen auch jetzt, wo er frei war, bis zu einem gewissen grade rechnung trug, so wollte er doch in bewufstem gegensatze zu Ben Jonson nichts wissen von einer gesamtausgabe seiner stücke[1]) und davon, sie als "werke" zu bezeichnen.[2]) Er sagt, einige seiner stücke seien durch wechsel und änderung der gesellschaften verloren, andere noch in den händen der schauspieler, die in dem drucke eine schädigung ihrer interessen sähen, und drittens sei es nie sein ehrgeiz gewesen, bändeweise gelesen zu werden. So erschien denn auch eins seiner dramen, *Fortune by Land and Sea*, erst im jahre 1655, also nach seinem tode, und ein anderes, das im jahre 1624 aufgeführte schauspiel *The Captives*, ist erst im jahre 1885 von A. H. Bullen nach einem bühnenmanuskripte gedruckt worden. Vielleicht bringt die zeit noch andere in bibliotheken verborgene stücke Heywoods ans tageslicht.

Von 1634 oder 35 an scheint Heywood nicht mehr für die bühne geschrieben zu haben. Doch produzierte er noch weiter fleifsig gedichte und prosa. Die vielseitigkeit seiner produktion erregte schon das staunen seiner zeitgenossen. Sein jüngerer freund Shackerley Marmion (1602—1639) sagt von ihm in einem lobgedichte zu den *Pleasant Dialogues and Dramas* (1637) wie es scheint, halb ironisch, halb bewundernd, er habe geschrieben:

"Von geschichte viel und staatsaktionen,
Von konzilien, dekreten, menschen, sitten und faktionen,
Schauspiele, oden, trauergesänge und lyrisches,
Übersetzungen, grabschriften und panegyrisches."

In der tat ist der umfang seiner nicht-dramatischen, namentlich seiner historischen dichtungen und prosaschriften aufserordentlich. Wenn ihn bei dieser massenproduktion einerseits sein bestreben, das volk zu belehren, wissen und bildung zu vermitteln geleitet haben mag, so wird andrerseits

[1]) Vorrede zu *The Fair Maid of the West* (1631): Meine stücke sind nicht dem blicke der welt öffentlich in zahlreichen bogen und einem grofsen bande ausgesetzt werden, sondern einzeln, mit grofser bescheidenheit und geringem lärm.

[2]) Vorrede zu *The English Traveller*.

wohl auch der gelderwerb mitgesprochen haben.[1]) Die macht und der einflufs des geldes, und im gegensatz dazu die zufriedenheit der armut, themata, die sonst im drama jener zeit, kaum berührt werden, werden bei ihm mehrfach behandelt,[2]) gerade als ob er persönliche erfahrungen in dieser beziehung gemacht hätte. Vielleicht war das theaterunternehmen, an dem er beteiligt war, finanziell kein erfolg, sodafs er, statt einkünfte daraus zu beziehen, schulden zu bezahlen hatte. Was wir aus den akten der prozesse mit Susan Baskervile erfahren, deutet darauf hin. Jedenfalls trat er im jahre 1631, also gerade als er, wie wir festgestellt haben, seine verbindung mit einem bestimmten theater gelöst hatte, in den dienst der City-Gilden und übernahm für sie von 1631—39 sieben mal[3]) den dichterischen teil der Lord Mayor's-aufzüge. Er war hierin der nachfolger von Monday, Dekker und Middleton, und wenn er für dieses amt auch in gewisser beziehung mehr als irgend ein anderer pafste, da er schon in seinen ersten dramen bürgerliche tüchtigkeit und bürgerstolz mit vorliebe verherrlicht hat, so hat er sich doch der aufgabe, die gesellschaft der schnittwarenhändler, der tuchwirker oder der eisenhändler durch allegorisch-symbolische darstellungen aus der antiken sage und geschichte zu verherrlichen, ohne begeisterung unterzogen. Selbst Swinburne, der so aufserordentlich milde urteilt, findet seine dichtungen dieser art, "trocken und langweilig".

Auch als hofdichter war Heywood in seinen letzten jahren tätig. Schon aus dem jahre 1615 haben wir von ihm eine elegie auf den tod des prinzen Heinrich und ein hochzeitsgedicht zu ehren der prinzessin Elisabeth und des pfalzgrafen, das ebenso schwülstig wie konventionell ist. In den jahren 1630—36 verfafste er prologe und epiloge zu aufführungen bei hoffestlichkeiten an königlichen geburtstagen, zum neujahrsfeste und zu anderen höfischen gelegenheiten. Auch seine

---

[1]) Ward sagt (II, 555): There can be little doubt but that in his later days he had from necessity rather than from choice transferred his pen into the service of the booksellers.

[2]) In *A Royal King and a Royal Subject*, in *Fortune by Land and Sea* und in *The Captive*.

[3]) Einmal, im jahre 1634, trat John Taylor, "der wasserdichter", an seine stelle.

dramen oder solche, die er zurechtgestutzt hat, wie Marlowes "Jude von Malta", wurden um diese zeit häufiger bei hofe aufgeführt.[1]) Ferner lieh er in diesen jahren einem hohen adligen, Henry Carey, grafen von Dover, der zu seinen gönnern gehörte und dem er seine letzte veröffentlichung, die sammlung "Dialoge und Dramen" (1637) widmete, mehrfach seine feder zu festlichkeiten in seinem hause. Offenbar war Heywood in diesen jahren ein anerkannter dichtersmann, den man bei offiziellen festlichkeiten heranzog. Eine andere bedeutung haben diese dichtungen nicht. Er folgte in dieser tätigkeit dem zwar gleichaltrigen, aber kranken und verbitterten Ben Jonson.

Das private leben Heywoods ist uns unbekannt. Wir wissen nicht einmal, ob er verheiratet war, ob vielleicht persönliche erlebnisse den anstofs bildeten für die bei ihm so häufig wiederkehrende darstellung der tragischen zerstörung der ehe durch die untreue der frau. Doch lassen sich aus seinen freundschaften einige schlüsse auf seine stellung in der welt und seinen charakter ziehen. Von den beziehungen, die er zu dem landadel, namentlich dem seiner heimat, unterhielt, war schon die rede. Derselben gesellschaftsschicht gehören zwei juristen von Gray's Inn an, denen er dramen zugeeignet hat.[2]) Es ist wohl kaum anzunehmen, dafs diese widmungen, wie das häufig der fall war, bettelbriefe in besserer form waren, um das übliche geschenk von 40 schilling zu erhalten.[3]) In einem falle verwahrt sich Heywood ausdrücklich dagegen und sagt, er habe seine widmung geschrieben "ohne die schmutzige erwartung einer belohnung."[4]) Anders wird es sich natürlich mit den beziehungen Heywoods zum hochadel und der höchsten beamtenschaft, wie dem schon mehrfach

[1]) *Fair Maid of the West* 1630, *Love's Mistress* unter mitwirkung des architekten Inigo Jones am geburtstage des königs 1631, der *Jew of Malta* 1631 zu Weihnachten.

[2]) John Othow *The Fair Maid of the West* erster teil, John Hamman der zweite teil desselben dramas, der erste teil von *Iron Age* und seine bearbeitung von Marlowe's *Jew of Malta*.

[3]) Vgl. Field in der vorrede zu *A Woman is a Weathercock*. Dort sagt er: "I did determine not to have dedicated my play to any body, because forty shillings I care not for!"

[4]) *The Fair Maid of the West* erster teil, widmung an John Othow.

erwähnten grafen Worcester, dem grafen Dover, dem Lord Keeper Sir Thomas Coventry, dem Lord oberrichter von England Sir Ranulphe Crewe, dem grafen Somerset und seiner familie verhalten haben. Hier handelt es sich natürlich nicht um freundschaft, sondern um ein gönnertum, das auch wohl in klingender belohnung ausdruck gefunden haben wird.

Wichtiger als diese beziehungen sind die Heywoods zu seinen berufsgenossen, denn in diesen offenbart sich immer eine wichtige seite des charakters eines menschen. Von seinem erfreulichen verhältnisse zu seinen kollegen von den brettern, den schauspielern, deren vorkämpfer im kampfe gegen engherzige unduldsamkeit er war, ist vorher schon die rede gewesen. Von besonderem interesse ist aber auch das wenige, was wir über seine beziehungen zu den anderen dramatikern in erfahrung bringen können. Zusammengearbeitet hat er mit anderen nur selten. In seiner lehrzeit allerdings, wo er zum stabe der lohndichter Henslowes gehörte, finden wir ihn als mitarbeiter des rätselhaften Wentworth Smith, ferner von Chettle, Dekker und Webster. Später hat er nur ausnahmsweise mit andern gearbeitet.

Mit William Rowley, der schauspieler und dichter war, wie er, verfafste er eins seiner besten dramen, "Glück zu Lande und zur See" (ca. 1607—1609).[1] Und in seinem alter schrieb er mit Richard Brome, dem schüler Jonsons, mehrere dramen, von denen eins, "Die Hexen von Lancashire" (1634) erhalten, zwei andere nur dem titel nach überliefert sind.[2] Es sind in beiden fälle jüngere leute, die Heywood heranzieht, und ihm gebührt nach allgemeinem urteile der hauptanteil an den uns erhaltenen dramen. So war Heywood in seiner produktion im wesentlichen ein eingänger.

Persönliche beziehungen haben ihn, soweit wir wissen, aufserdem noch mit John Webster verbunden, mit dem er in

[1]) William Rowley wird erst von 1610 an als schauspieler in der Duke of York's Company, die später, nach dem tode des Prinzen Heinrich, den titel Prince Charles's servants erhielt, erwähnt. Er wird niemals als mitglied der Queen Anne's Company genannt, doch war er vielleicht ein "hired man" bei dieser.

[2]) *The Apprentice' Prize* und *The life and death of Sir Martin Skink with the wars in the Low Countries,* in das St. Reg. aufgenommen am 8. April 1654, aber nicht erhalten. Sie stammen wohl aus derselben zeit.

der Henslowschen zeit zweimal zusammen genannt wird,[1]) dessen meisterstück "Der Weifse Teufel" von der truppe Heywoods gespielt wurde und der "die Verteidigung der Schauspieler" mit einem lobgedicht begleitet hat. Shakespeares namen erwähnt Heywood einmal mit grofser hochachtung in einem briefe an den verleger derselben schrift, Nicholas Oker, worin er sich beklagt, dafs der buchhändler Jaggard zwei gedichte von ihm, eine liebesepistel des Paris an die Helena und der Helena an den Paris[2]) in eine zweite auflage der unter Shakespeares namen gedruckten gedichtsammlung *The Passionate Pilgrim* aufgenommen habe. Er fügt hinzu: "Wie ich anerkennen mufs, dafs meine verse der gönnerschaft desjenigen, unter dessen namen er sie veröffentlicht hat (d. h. Shakespeares) nicht würdig sind, so weifs ich auch, dafs der verfasser sehr böse auf Mr. Jaggard ist, der, ohne ihm überhaupt bekannt zu sein, sich herausgenommen hat, seinen namen so zu mifsbrauchen." Von jüngeren dramatikern, die bei Heywood genannt werden, ist auch Shackerley Marmion zu nennen, mit dem er lobgedichte gewechselt hat.[3])

In literarische streitigkeiten war Heywood, soweit wir wissen, nicht verwickelt. Zwar gibt er mehrmals seiner abneigung gegen das realistische lustspiel, wie es von Jonson begründet war und von seinen schülern und nachahmern gepflegt wurde, entschiedenen ausdruck. Die moralistische und namentlich die satirische tendenz desselben war nicht nach seinem geschmack. In der vorrede zu dem zweiten teile des "Eisernen Zeitalters" (1632) klagt er, dafs "nichts als Satirica Dictaeria und Comica Scommata", d. h. satirische schmähreden und komische spöttereien, "verlangt würden" und in dem prologe zu dem drama "der Schönheitsstreit" (gedr. 1631) bedauert er, dafs das englische drama jetzt, anstatt grofse patrioten, herzöge und könige wegen hoher schreckensvoller taten darzustellen, "jammernde liebhaber, listige kuppler und betrüger" vorführe. Doch fügt er in seiner milden art hinzu,

---

[1]) Bei den stücken *Lady Jane* I. Part und *Christmas comes but once a year* (beide 1602).

[2]) Aus dem gedichte: *Troia Britannica* (1605).

[3]) Marmion schrieb ein solches zu Heywoods "Dialogen und Dramen" (1637), und Heywood zu Marmions gedicht *Cupid and Psyche* (1637), worin er dieses mit seinem eigenen drama über dasselbe thema vergleicht.

er "tadle auch die rasche phantasie derjenigen nicht, die die wählerischen zeiten mit witzigen humoren versorgen könnten, ermutige und empfehle vielmehr ihre kunst". Also läfst er auch hier mit weiter toleranz andere anschauungen und künstlerische ziele gelten. Fleay, der unermüdlich fäden zwischen den dichtern der epoche spinnt, glaubt zwar einer literarischen fehde zwischen Heywood und James Shirley auf die spur gekommen zu sein,[1]) aber seine darlegungen sind unhaltbar und widerspruchsvoll. Wie Heywood, der die ganze dramatische entwicklung von Shakespeare bis Shirley miterlebt hatte und mit stolz wiederholt von der gröfse und bedeutung des englischen dramas spricht,[2]) über seine zeitgenossen empfand und dachte, das zeigen am besten die oft zitierten verse aus dem buche "Die Hierarchie der seligen Engel" (gedr. 1635), in dem die dichter mit vornamen genannt und kurz charakterisiert werden. Da heifst es:

"Und hatten auch zwei der akademien
an Green den grad der meisterschaft verliehen,
stets blieb er Robin . . . .

. . . .

und Marlowe, dessen geist und witz bekannt,
ward anders nie als kurzweg Kit genannt.
Freilich sein lied, wie einst Leander litt,
verdiente besseres. Auch der wackere Kyd
hiefs einfach Tom. Es glich Tom Watson ihnen.
Den ganzen namen konnt' er nie verdienen,
ob er die dichtkunst auch so ausgeübt,
dafs selbst Apoll in seinen sang verliebt.
Tom Nash, der damals hoch geachtet war,
blieb auch der zweiten silbe immer bar,
und Beaumont — ihm gebührt der höchste dank
für seltenen witz — hiefs kurzweg immer Frank.
Shakespeare war Will, ob er auch honigsüfs
als meister sich von lust und kraft erwies.
Führt Jonson auch die hochgelehrte feder
zum musenquell, als Ben kennt ihn ein jeder,

---

[1]) Biographical Chronicle I, 290 u. II, 244.

[2]) Vorrede zu *The Royal King*, widmung zu *The English Traveller* und prolog zu *A Challenge for Beauty*.

und Webster, Fletcher nannte in der schar
erles'ner geister Jack man immerdar.
Dekker, May, Middleton werden Tom genannt
und Johann Ford ist nur als Jack bekannt."
(Übers. von Max J. Wolff.)

Kein dichter der zeit, wenn wir Websters rückblick auf seine vorgänger in der vorrede zum "Weifsen Teufel" (1612) ausnehmen, hat so rückhaltlos anerkennend von seinen mitstrebenden zeitgenossen gesprochen, und in Websters ernsten worten fehlt der so wohltuende ton freundschaftlicher kollegialität. Heywood schrieb auch an einem werke, dessen titel war "Das Leben aller dichter von den ersten vor Homer" und das er bis auf seine zeit fortzuführen gedachte.[1]) Leider ist dies werk nicht erschienen, und auch Heywoods sammlungen für dasselbe sind verloren gegangen. Es ist ein bedauerlicher verlust, denn niemand wäre geeigneter gewesen, uns von seinen zeitgenossen zu erzählen, als der alte dramenschreiber und kompilator, der mehr als vier jahrzehnte lang mitten in dem theatergetriebe gestanden hatte und anderer verdienst so willig und neidlos anerkannte. Gern würden wir dafür so manche seiner umfangreichen kompilationen geben, auch sein letztes veröffentlichtes buch, ein knappes, dürftiges geschichtskompendium mit marktschreierischem titel und vorwort, das im jahre 1641 erschien.

Nach dieser schrift hören wir nichts mehr von Heywood. Er scheint aber noch eine reihe von jahren gelebt zu haben. Wenigstens wird von ihm als einem lebenden noch in einer schrift des jahres 1648 gesprochen.[2]) Er müfste hiernach ein alter von beinahe 80 jahren erreicht haben.

Von den ansichten und dem charakter Heywoods können wir uns aus seinen schriften einigermafsen ein bild machen. Er war ein glühender patriot, und mit freuden ergreift er daher jede gelegenheit, englisches wesen, englischen mut,

[1]) Es wird erwähnt als beabsichtigt in Thomas Brathwaite's *Scholar's Medley* 1614, als im werke in *Gynaikeion* 1624 und *The Hierarchy of Blessed Angels* 1635.

[2]) *The Satire against Satirists*, zitiert von Collier in seiner ausgabe der *Apology for Actors* p. VI und in Pearsons Heywood-ausgabe bd. I p. XXV, wo es heifst: "So may you come to sleep in fur at last ... And Heywood sing your acts in lofty verse."

englische freiheit, die tüchtigkeit und ehrenhaftigkeit englischer kaufleute und die schönheit englischer frauen zu verherrlichen. Aber sein patriotismus ist nicht chauvinistisch; er läfst auch die tugenden anderer nationen, namentlich der Spanier, gelten. Er war ferner eine religiöse natur. Seine religiosität, sein christentum unterscheidet ihn von den meisten der zeitgenössischen dramatiker. Aber auch seine religiosität hat nichts fanatisches. Er ist ein feind jedes muckertums, ein feind des sauertöpfischen, kunst- und lebensfeindlichen Puritanismus und predigt den mafsvollen genufs der guten dinge dieser welt. Dafs er ein weiches, empfindsames gemüt hatte, zeigen seine dramen in erster linie. Seine augen glänzen oft von fröhlichem lachen, sind aber noch öfter von tränen getrübt.

Sein leben war sicher ein arbeits- und erfolgreiches, nicht frei von enttäuschungen und tiefem schmerze, aber auch nicht ohne die hohe befriedigung, die das ausleben in arbeit verleiht. Er war kein leichtsinniger bohémien wie Dekker und auch nicht von mafslosem stolze erfüllt wie Jonson, der schliefslich verbittert wurde, sondern ein mann von gleichmäfsigem temperament, Shakespeare in der auffassung des lebens vergleichbar.

II. Teil. Heywoods dramen.

Kap. I. Die dramatische produktion Heywoods im allgemeinen nach umfang, bedeutung und zeitlicher anordnung.

Von den 220 stücken, an denen Heywood nach seiner eigenen aussage beteiligt war, sind 23 unter seinem namen erhalten, von denen er 21 allein und zwei mit je einem jüngeren dichter zusammen verfafst hat, aber so dafs auch diese ihm als dem hauptverfasser zuzusprechen sind. Diese 23 dramen stellen sozusagen den torso der dramatischen produktion Heywoods dar; nach ihnen ist er zu beurteilen. An zwei uns erhaltenen dramen hat er einen geringen anteil gehabt, an der historie *Sir Thomas Wyat*, die im jahre 1602 in Henslowes tagebuch als *Lady Jane* genannt wird,[1]) in der hauptsache

[1]) "Lent unto hewode the 21 of octobr 1602 to paye unto mr. deckers chettell smythe webster & hewode in full payment of the playe of ladye

aber von Dekker und Webster herrührt, und an der bühnenbearbeitung von Marlowes *Jew of Malta*, die er im jahre 1633 herausgab, nachdem er das drama vorher bei hofe und im Cockpit, seinem gewöhnlichen theater, hatte aufführen lassen.[1]) Von etwa einem dutzend dramen, meist aus der zeit von 1598—1603, an denen Heywood beteiligt war, sind uns nur die titel überliefert. Es sind dies folgende bei Henslowe genannten stücke:

1. *War without blows and love without Suit* (oder *Strife* in der zweiten notiz) von Heywood allein 1598/99.[2])
2. *Joan as good as my Lady* von Heywood allein 1599.[3])
3. *The London Florentine*, zwei teile, der erste von Heywood und Chettle (20/12 1602, 7/1 1603 *in full* 6 l.), der zweite von Chettle (12/3 1603 *in earnest* 1 l.).
4. *Albere Galles* 4/9 1602 mit Smith (6 l.).[4])
5. Additions to *Cutting Dick* 20/9 1602 (1 l.).
6. *Marshal Osric* mit Smith (20—30/9 1602 *in full* 6 l., für Properties 3/11 26 sh.).[5])
7. *Christmas comes but once a year* mit Chettle, Dekker und Webster (2—26/11 1602 7 l.).
8. *The Blind eats many a Fly* (24/11 1602 und 7/1 1603 *in full* 6 l.).
9. Ein ungenanntes stück am 14/1 1603 mit Chettle.

Jane the some of V[li]xs" (Heywood erscheint hier zugleich als käufer im namen der gesellschaft und als lieferant) und "Lent unto John ducke the 27 of octbr 1602 to give unto thomas deckers in earneste of the 2 pt of Lady Jane the some of V s".

[1]) Nach Fleay rühren von Heywood her III, 1, IV, 4 u. 5 und V, 1. Es sind die szenen mit der Kurtisane Bellamira und dem klopffechter Pilia-Borza.

[2]) Bei Henslowe 6/12 1598 3 l., 26/1 1599 *in full* 2 l. zusammen also 5 l. Fleay sieht in dem stücke *The Thracian Wonder* (Biogr. Chron. I, 287), doch ist das eine unbegründete vermutung.

[3]) 10. und 12/2 1599 zusammen 5 l. von Henslowe bezahlt. Fleay sieht darin *Maidenhead well lost*, doch pafst der titel gar nicht.

[4]) Fleay identifiziert das stück mit *Nobody and Somebody*, weil dort ein könig Archigallus vorkommt und *ey* für *ay* oder *I* geschrieben ist, was Heywood eigentümlich wäre. Darüber w. u.

[5]) Dies stück hält Fleay für eine erste bearbeitung von *The Royal King and the Loyal Subject*, weil dort ein marschall die hauptperson ist. Auch darüber vgl. w. u.

Aufserdem werden noch mit Heywoods namen verbunden:

10. Ein ritterstück *The Bold Beachams*, offenbar handelnd von Thomas Beauchamp, grafen von Warwick, und in *The Knight of the Burning Pestle* erwähnt [1]) und traditionell Heywood zugeschrieben,[2]) ferner
11. *The Apprentice' Prize* und
12. *The Life and death of Sir Martin Skink,* beide von Heywood und Brome und in das S. R. eingetragen unter den 8. April 1654, verfafst um 1634 (nach Fleay).

Wenn Henslowes tagebuch über das jahr 1603 hinausginge, so würden wir wohl noch eine ganze reihe von dramentiteln anführen können, womit allerdings für die kenntnis des dichters auch nicht viel gewonnen wäre.

Mit einigen anderen uns erhaltenen dramen ist Heywoods namen in verbindung gebracht worden. Es sind dies:

1. Das schauspiel *How a man may chuse a good wife from a bad,* gedr. 1602 und aufgeführt von der truppe des grafen Worcester (nach Fleay 1601 geschrieben).
2. *The Trial of Chivalry with the life and death of Cavaliero Dick Bowyer,* gespielt von den dienern des grafen Derby, gedr. 1605 (S. R. 4/12 1604).
3. *The Fayre Mayde of the Exchange With the pleasant humours of the Cripple of Fenchurch* gedr. 1607.
4. *No Body, and Some-body. With the Chronicle History of Elydene who was fortunately three severall times crowned King of England,* gespielt von den dienern der königin (o. d.).
5. *The Play of Dicke of Devonshire A Tragicomedy* gedr. 1883 von Bullen nach einem Ms. des britischen Museums, verfafst jedenfalls nach 1626.

Wir werden diese dramen kurz im zusammenhange der übrigen produktion Heywoods besprechen und sehen, wie weit sie ihm zuzuschreiben sind.

---

[1]) Induction z. 52 ff.: "I should have seen *Jane Shore* once, and my husband hath promised me any time this Twelvemonth to carry me to the *Bold Beachams.*"

[2]) Cf. Fleay a. a. o. I, 257: "attributed to Heywood by the author of the surreptitious 2nd Hudibras 1663."

Es ist nicht leicht, in das dramatische schaffen Heywoods innere ordnung und klarheit zu bringen, eine fortentwicklung darin nachzuweisen, denn zwei seelen wohnten in seiner brust, und zwei tendenzen machen sich daher in seinem schaffen nach und neben einander geltend. In erster linie ist er, wie wir schon sahen, theatermann, regisseur, dramaturg, kurz "playwright", aber ein playwright grofsen stiles, unternehmend, gewaltig, darnach strebend, seinem empfänglichen und durchaus nicht kritischen publikum auf den brettern etwas zu zeigen, das es in erstaunen setzen soll, wunderbare begebenheiten aus aller welt, aus vergangenheit und gegenwart, "stark getränke", das sie mit behagen "schlürfen" sollten. Mit stolz spricht er in dem prologe zu dem "Königlichen König und treuen Untertan" von der vielseitigkeit des englischen dramas. Da heifst es:

"Die schaulust dieser rasch bewegten welt
Zu stillen, haben wir vom himmelszelt
Die götter auf die bühne hergebracht,
Und selbst die furien aus der hölle nacht
Rief her der muse ruf. Auf ihr geheifs
Durchstöberten historien wir mit fleifs,
Verborgene manuskripte, und sodann
Traktätlein auch für den gemeinen mann,
Und alles, was gesagt ward und gesungen
In unserer, sowie in fremden zungen.
Die elfen aus dem hain, und aus dem meer
Die nixen holten wir zu euch hierher,
Ja geister selbst; und es ist wohl bekannt,
Dafs, wenn in chroniken sich nichts mehr fand,
So gaben wir der phantasie den lauf
Zur hölle pfuhl und durch die welt hinauf
Bis zu dem Primum mobile dort oben,
Damit ihr hörer unsern fleifs sollt loben."

(z. t. nach Creizenach.)

So spricht Heywood, wie der theaterdirektor im vorspiele zu Goethes Faust, wenn er am schlusse sagt:

"So schreitet in dem engen bretterhaus
Den ganzen kreis der schöpfung aus
Und wandelt, mit bedächtiger schnelle,
Vom himmel durch die welt zur hölle!"

Gleichzeitig will er aber auch belehren. *Aut prodesse solent aut delectare,* diese für seinen mangel an philologischer genauigkeit bezeichnende veränderung des Horazischen wortes,[1]) ist gewissermafsen seine dramatische schutzmarke, die allen von ihm selbst veröffentlichten dramen hinzugefügt ist. Aber er versteht unter dem *prodesse* nicht wie Horaz, Jonson und Boileau, eine sittliche belehrung, sondern vielmehr eine geistige; er will seinen zuhörern, "den ehrbaren und hochgemuten lehrlingen" bildung und wissen vermitteln, die bühne nicht zu einer moralischen anstalt, sondern zu einer art volkshochschule machen.

Doch war er nicht blofs theaterdirektor und zugleich "lustige person" — denn dies element fehlt nie bei ihm — sondern auch ein dichter, der den drang in sich fühlte, das bild der welt, das er in sich trug, lebensvoll zu verkörpern. Er läuft nicht nur dem äufseren erfolge nach, sondern schreibt auch aus den tiefen seiner empfindsamen und starken seele, greift hinein in das volle menschenleben seiner zeit, das er mit starker sympathie darstellt.

Diese beiden tendenzen sind natürlich zeitlich nicht scharf von einander getrennt; sie zeigen sich vielmehr in jedem einzelnen drama neben einander. Dennoch aber herrscht die eine oder andere in einzelnen perioden seines schaffens vor und bestimmt vor allem die wahl des stoffes. So beginnt Heywood mit einer reihe von dramen, in denen die darstellung äufserer geschehnisse, ob sie nun aus der sage, der geschichte oder der mythologie genommen sind, die hauptsache ist.

Dann folgt die zeit, in der er als dichter gewissermafsen zu sich selbst kommt und vorzugsweise das leben der gegenwart darstellt, "gesehen durch ein temperament", wie Zola sagt. In dieser periode schreibt er das familiendrama, die rührstücke, auf denen seine bleibende bedeutung ruht. Meist am schlusse seiner laufbahn stehen einige stücke, die in gewisser weise zum anfange zurückkehren, in denen mit vorliebe sensationelle handlungen und situationen dargestellt werden. Aber die sensation wird nicht, wie in den ersten dramen, durch eine folge aufserordentlicher ereignisse erweckt, sondern durch verfängliche, meist auf geschlechtlichem gebiete

---

[1]) De Arte Poetica 353: "Aut prodesse volunt aut delectare Poetae."

liegende konflikte. Der dichter steht hier, wie es scheint, unter dem einflusse der kunst Fletchers und Massingers, die etwa während des zweiten und dritten jahrzehnts des 17. jahrhunderts die englische bühne beherrschte.[1]) Gleichzeitig mit dem unterschiede im stoffkreise und der allgemeinen auffassung zeigt sich bei Heywood ein fortschritt in der dramatischen technik. Seine älteren dramen haben die unkünstlerische lose technik der chroniken-historien; sie sind episch gebaut und helfen dem schleppenden gang der handlung noch durch pantomimen und erklärer nach, unterbrechen ihn auch wohl durch gesangseinlagen. Heywood selbst empfand später diesen aufbau als veraltet.[2]) Seine stücke zeichnen sich dann später auch durch eine sehr geschickte und feine technik aus, die schliefslich sogar zu einer gewissen raffiniertheit und virtuosität ausartet. Offenbar bereitete dem alten bühnenroutinier diese seite seiner kunst nicht das geringste vergnügen.[3])

Nach diesen beiden gesichtspunkten, dem stoffkreis und dem dramentypus einerseits und der dramatischen technik andrerseits lassen sich die dramen Heywoods in drei arten einteilen, die auch zeitlich — wenigstens im allgemeinen — geschieden sind. Es sind dies 1. die chronikartigen dramen aus der sage, geschichte und mythologie, 2. die dramen aus dem englischen bürgerlichen leben und 3. die auf novellen gegründeten romantischen tragikomödien. Im einzelnen ist die abfassungszeit der meisten durch eine reihe äufserer anhaltspunkte bestimmt, die bei jedem stücke berücksichtigung finden werden.

---

[1]) Ähnlich hat dies Stoll für Webster nachgewiesen in seinem buche: *John Webster. The Periods of his Work.* Boston 1905.

[2]) In der widmung seines dramas *The Four Prentices* sagt Heywood "that it comes short of that accuratenesse both in plot and stile that these more censorious dayes with greater curiosity require" und entschuldigt es damit "That as Playes were then some fifteene or sixteene yeares ago it was in the Fashion".

[3]) Aus dem versmafse läfst sich wenig schliefsen. Gewifs ist der reim in den ersten dramen häufiger und auch die "end-stopt lines". Heywood selbst bezeichnet den reim in der vorrede zu *The Royal King and the Loyal Subject* als veraltet. Schipper sagt von Heywoods blankversen: "Thomas Heywoods blankverse sind im ganzen sehr gewandt und harmonisch gebaut, wenn sich auch die gewöhnlichen licenzen wohl sämtlich bei ihm nachweisen lassen." Eine genaue untersuchung wäre immerhin von wert.

Kap. II. Die dramen aus der sage, geschichte oder mythologie.

§ 1. Die abenteuerdramen.

Das erste drama Heywoods war ohne zweifel "Die vier Lehrlinge von London".[1]) Die älteste ausgabe, die wir von diesem stücke besitzen, stammt zwar erst aus dem jahre 1615, aber sie ist sicherlich der abdruck einer früheren von 1610 oder 11. Es wird nämlich in Beaumont und Fletchers *Knight of Burning Pestle,* der 1613 gedruckt und wahrscheinlich schon 1610 oder 11 aufgeführt ist, ausdrücklich auf die buchausgabe des Heywoodschen dramas angespielt,[2]) und die vorrede dieses letztern erwähnt die wiedereinführung der waffenübungen der lehrlinge in den Artillery Gardens als ein ganz kürzliches ereignis; diese fand aber im jahre 1610 statt.[3]) Da nun der dichter in der vorrede sagt, dafs das stück 15—16 jahre alt sei, so mufs es aus den jahren 1594 oder 1595 stammen. Ausdrücklich erwähnt der dichter auch noch, dafs er das stück verfafst habe, als sein verständnis für diese art von poesie noch in den kinderschuhen gesteckt habe und als seine erste praktische betätigung darin.[4])

Das drama ist "den ehrbaren und hochgemuten lehrlingen" gewidmet. *True and Strange*, "wahr und seltsam" lautet der bezeichnende nebentitel. Seltsam ist es, aufsergewöhnlich, denn, meint der prolog, "möchtet ihr um der neuheit

---

[1]) Der vollständige titel lautet: *The Four Prentises of London. With the Conquest of Jerusalem. As it hath beene diverse times Acted at the Red Bull, by the Queenes Majesties Servants Written by Thomas Heywood 1615. Written and newly revised by Thomas Heywood 1632.*

[2]) In *the Knight of the Burning Pestle* IV, z. 66 heifst es: "Read the play of the Four Prentices of London, where they toss their pikes so."

[3]) Heywood sagt, der druck sei jetzt zeitgemäfs, wo "to the glory of our Nation, the security of the kingdom, and the Honour of this Renowned Citty, they have begunne again the commendable practice of long forgotten Arms, the continuance of which I wish, the Discipline approve, and the encouragement thereof even with my soule applaude." Auch später hat sich Heywood für diese waffenübungen der lehrlinge als patriot und volksfreund interessiert (*Dialogues and Dramas*, ein gedicht zum preise des bogenschiefsens).

[4]) Er sagt: "many yeares since in my Infancy of Judgment in this kinde of Poetry, and my first practise."

willen nicht lieber Jerusalem sehn, dafs ihr nie saht, als London, das ihr stündlich seht"? So wendet sich der dichter an die immer lebendige freude des volkes am wunderbaren, aufserordentlichen, der auch die bühne mit einer grofsen anzahl von ritterdramen von den 70er bis zum ende der 90er jahre des 16. jahrh. reichlichen stoff bot.[1]) Aber das drama soll auch "wahr" sein. Zunächst wahr in dem sinne, dafs es als authentisch, durch urkunden belegt ausgegeben wird, wie die zahlreichen "wahrhaftigen chronik-historien" der zeit, die von "König Leir" sowohl als von "Richard Herzog von York", denn das volk macht zwischen sage und geschichte keinen unterschied.[2]) So versichert auch Heywood, dafs er eine autorität für sein drama habe, ein "buch, das auf pergament geschrieben sei", also ein altes manuskript, fügt aber vorsichtig hinzu, es sei "verborgen und unbekannt". Er geht aber weiter in seinem streben nach naturwahrheit. Wohl wissend, dafs die menschen am festesten glauben, was sie selbst angeht, dafs sie am liebsten sich und ihre guten bekannten auf der bühne sehn, macht er, wie es scheint, zum ersten male zu helden seines abenteuerdramas genossen seiner zuschauer, lehrlinge, allerdings hochgeborene. So stellt er zwischen realismus und romantik eine synthese dar, die hier noch keine innerliche, dichterische, sondern eine äufsere, handwerksmäfsige, die eines "playwright" ist. Diese synthese zwischen realismus und romantik ist lange ein charakteristisches kennzeichen der Heywoodschen produktion.

Als quelle für sein stück mag dem dichter ein früheres

---

[1]) Schelling (a. a. o. I, 198 ff.) nennt eine ganze reihe solcher ritterdramen, die uns allerdings meist nur dem titel nach erhalten sind. Von wirklich erhaltenen stücken gehören hierher *Sir Clyomon and Sir Clamydes* (gedr. 1599), Greenes *Orlando Furioso* (gedr. 1594, verf. 1592), Peele's *Old Wives' Tale* ca. 1590, *The Distracted Emperor* oder *Charlemagne* (? 1589 gedr. von Bullen 1884), *The Dumb Knight* von Lewis Machin und Gervase Mascham (gedr. 1608).

[2]) Wir finden das wort "true" namentlich im titel von historien und pseudohistorien (*The true Chronicle History of King Leir, The True Tragedy of Richard Duke of York, Thomas Lord Cromwell A True Chronicle History, Nobody and Somebody with the true Chronicle History of Elydene* usw.), ferner bei tragödien wie *Arden of Feversham, The Yorkshire Tragedy,* auch bei *Pericles* u. a. a. o.

drama über den gegenstand[1]) gedient haben, teilweise wohl auch eine übersetzung von Tassos "Befreitem Jerusalem", die im jahre 1594 erschienen war.[2]) Aber seine eigene erfindung hat sicherlich das meiste hinzugefügt.

Der inhalt des stückes ist kurz folgender. Der graf von Bouillon — der dichter versteht darunter Boulogne in Frankreich — lebt, seiner herrschaft beraubt, in London. Seine vier söhne sind handwerkslehrlinge geworden und stolz auf ihren stand. Als aber ihr vater ihnen eröffnet, dafs er sein leben im heiligen lande beschliefsen wolle, erwacht auch in ihnen der kriegerische geist. Sie begeben sich auf ein schiff, um nach Jerusalem zu fahren. Ihre schwester Bella Franca folgt ihnen heimlich in männlicher verkleidung. Das schiff scheitert. Der älteste sohn Gottfried, seidenwarenhändler seines zeichens, wird an die küste von Boulogne geworfen, besiegt dort an der spitze der bürger die Spanier und wird von den dankbaren Boulognern zum grafen gewählt. Der zweite, Guido ein goldschmied, trifft an der küste von Frankreich den könig und seine tochter, die dort lustwandeln. Diese verliebt sich gleich in ihn, obgleich er nur schlecht gekleidet ist. Er wird an den hof gezogen und hochgeehrt. Aber sein herz sehnt sich nur nach schlacht und gefahren, und so zieht er mit 10 000 mann, die ihm der könig anvertraut, nach Jerusalem. Die verliebte prinzessin folgt ihm, als page verkleidet. Der dritte, Karl, ein schnittwarenhändler, wird auf einer schiffsplanke nach Italien (!) getragen, wird dort hauptmann einer räuberbande, die er ehrlich zu machen sich bemüht, und befreit seinen alten vater, der auf seiner reise in die hände eben dieser räuber gefallen ist.

---

[3]) Wahrscheinlich ist es identisch mit einem stücke, das bei Henslowe erwähnt wird, wo es unter dem 19/7 1594 heifst: *R / at 2 pte of godfroy of bullen III[u]XI s* (bis 16. Sept. 1595 12 aufführungen). Bezeichnend ist, dafs von den konkurrenten der Admiral's men, den "Strange's men", schon am 22. März und 25. April ein stück *Jerusalem* als altes aufgeführt war, und dafs unter dem 15. Juni 1594 in das St. R. ein drama eingetragen ist, das den titel führt *an enterlude entitled godfroy of Bullogne with the conquest of Jerusalem*. Die konkurrenz zeigt sich auch hier als die seele des dramatischen lebens.

[2]) Sie war unvollständig, umfafste nur die ersten fünf bücher; eine vollständige von E d w a r d F a i r f a x erschien im jahre 1600. F u l l e r s *History of the Holy War*, die Ward und Schelling als quelle nennen, kommt nicht in betracht, da das werk erst viel später, im jahre 1639, erschien.

Hierher kommt auch der vierte bruder Eustachius, ein gewürzkrämer, dem seine schwester "mit eifrigen füſsen" unerkannt folgt. Es kommt zu einem zweikampfe zwischen den sich nicht erkennenden brüdern, den die schwester, welche sie auch beide nicht erkennen, schlichtet. Am ende ziehen die beiden brüder an der spitze groſser heere, die ihnen der pfalzgraf Tancred, der herr des landes, anvertraut hat, gen Jerusalem. Auch die anderen brüder kommen dorthin mit Robert von der Normandie. Bella Franca ist unter dem schutze des pfalzgrafen Tancred, der natürlich in sie bis über die ohren verliebt ist, mitgezogen. Die französische königstochter befindet sich als page verkleidet im gefolge des goldschmieds Guido; sie klagt, daſs sie für diesen allerhand für eine dame bedenkliche dienste zu erfüllen habe, die ihr jungfräuliches herz mit Tantalusqualen peinigen.[1]) Nach vielen wilden kämpfen, wunderbaren rettungen, eifersuchtsszenen um den besitz der Bella Franca, die von sechs helden umworben wird und sich "ihre krystallenen augen auszukratzen" droht, wenn sie das zanken nicht lassen, nach verkennungen und wiedererkennungen sonderbarster art besiegen die vier brüder schlieſslich die heiden, den sultan von Babylon und den schah von Persien. Der alte graf wird zum patriarchen von Jerusalem ernannt, sein sohn Gottfried soll könig werden, und da er, wie sein historisches vorbild, die krone ausschlägt, tritt Guido an seine stelle; die andern brüder erhalten andere kronen. Bella Franca heiratet Tancred, die französische königstochter ihren Guido, und alles ist eitel freude.

Von kunst ist in diesem stücke nicht viel zu merken.

---

[1]) Sie sagt:

He will have none to truss his points but me,
At board to wait upon his cup but me:
To bear his Target in the field but me.
Nay, many a thing, which makes me blush to speak,
He will have none to lie with him but me,
I dream and dream, and things come in my mind:
Only I hide my eyes; but my poor heart
Is barred and kept from love's satiety:
Like Tantalus, such is my poor repast,
I see the apples that I cannot taste:
I'll stay my time, and hope yet, ere I die,
My heart shall feast as richly as my eye. (p. 203)

die handlung ist ein wildes durcheinander von unwahrscheinlichkeiten und tollheiten, äufserst primitiv in der technik, indem sie als krücken pantomimen und erklärer reichlich verwendet. Die charaktere sind ganz grob gezeichnet, die vier hochgeborenen lehrlinge im grunde nur tolle, streitsüchtige jungens,[1]) wie ihre urbilder im parterre, die sprache mit den meist gereimten versen ist trotz einiger poetischer stellen meist bombastisch, oft bis zur lächerlichkeit.

Aber um kunst handelt es sich ja auch weniger hier als um die verherrlichung der stadt London und der handwerkergilde, als deren vertreter die vier hochgeborenen lehrlinge ganze heere besiegen, von prinzessinnen umworben werden und kronen erringen. Dies motiv klingt immer wieder durch.[2]) Auf ihren schilden tragen die helden das zeichen ihres handwerks, und zu seinen ehren verrichten sie ihre wundertaten. Was lag da viel an so prosaischen dingen wie geschichte, geographie, motivierung und wahrscheinlichkeit? Darnach fragten die "ehrbaren und hochgemuten lehrlinge" nicht, wenn sie ihren idealisierten abbildern zujauchzten.

Schelling nennt das stück "die bürgerliche erniedrigung der heroischen romantik".[3]) So bezeichnet es gewissermafsen das ende und die selbstvernichtung einer dichterischen gattung. Aber auf der anderen seite hat es auch wieder anregend gewirkt. T h o m a s D e l o n e y s, des balladenschreibers, geschichten

---

[1]) Anders, milder urteilt allerdings Swinburne: There is really something of discrimination in the roughly and readily sketched characters of the four crusading brothers: the youngest especially is a life-like model of restless and reckless gallantry, as it appears incarnate in a hot-headed English boy.

[2]) So heifst es p. 178: Four London Prentices will ere they die, Advance their tow'ring fame above the sky; And win such glorious praise as never fades, || Unto themselves and honour of their trades. Als sie in Italien kämpfen, sagt Eustachius: oh that I had with me || As many good lads, honest Prentices || From Eastcheap, Canwick-street, and London-stone, || To end this battle, und Karl sagt ähnlich:

Oh, for some Cheapside boys for Charles to lead:
They would stick to it, where these Outlaws fail.

p. 192, 193 u. a. a. st.

[3]) The historical romance continued from Greene's *Orlando* to its bourgeois degradation in Heywood's absurd *Four Prentices of London* (a. a. o. II, 406).

von berühmten handwerkern, die von 1596—1600 entstanden,[1]) sind vielleicht durch den grofsen erfolg des Heywoodschen dramas hervorgerufen worden, und sie haben wieder den stoff zu handwerkerdramen gegeben, von denen Dekkers *The Shoemaker's Holiday* (1600) und Will. Rowleys *A Shoemaker a Gentleman* (1609) erhalten sind. Beaumont und Fletcher haben endlich mit glänzendem witze Heywoods drama als typus des bürgerlichen geschmacks parodiert in ihrem komischen meisterwerke *The Knight of the Burning Pestle.* Heywood hat, wie die früher zitierten verse zeigen,[2]) diese verspottung seines jugendwerkes den beiden dichtern nicht nachgetragen.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dafs Heywood das dankbare feld des ritterlichen aberteuerdramas noch mehr beackert hat. Zu seinen leistungen auf diesem gebiete mag das verloren gegangene stück *The Bold Beachams* gehört haben.[3]) Innere und äufsere gründe sprechen auch dafür, dafs er an dem phantastischen ritterstück "Die Probe der Ritterschaft" beteiligt war.[4]) Es ist dies ein dramatisierter ritterroman im volksgeschmacke. Es treten darin auf ein könig Ludwig von Frankreich, ein könig von Navarra, französische prinzen, prinzessinnen und herzöge, aber die hauptpersonen sind doch Engländer, der graf Pembroke, der edelste, treuste und tapferste ritter, und besonders der kavalier Dick Bowyer, ein lustiger, kampfesfroher, wilder geselle, der ebenso lose mit dem munde wie mit dem schwerte ist. Die figuren sind holzschnittartig grob gezeichnet; der rachsüchtige verschmähte liebhaber und erzverräter, der treue freund, die um den verlorenen geliebten trauernde und umherirrende prinzessin, kampfeslustige ritter

---

[1]) *Jack of Newbury* (1596), *Thomas of Reading* und *The Gentle Craft* (1597). Vgl. Palaestra XVIII u. XXI, Berlin 1903 u. 1904.

[2]) S. o. s. 185/186.

[3]) S. o. s. 189.

[4]) Der volle titel des stückes lautet: *The History of the tryall of Chevalry, with the life and death of Cavaliero Dick Bowyer. As it hath bin lately acted by the right Honourable the Earle of Darby his servants* 1605 [St. R. 4/12 1604]. Das stück ist zuerst neugedruckt worden von Bullen in *Old Plays*, vol. III. Der herausgeber vermutet als verfasser Chettle oder Munday oder beide; vielleicht, meint er, sei es identisch mit einem drama von Chettle und Wentworth Smith *Love Parts Friendship*, das bei Henslowe unter dem 4. Mai 1602 erwähnt wird. Für Heywoods verfasserschaft treten ein Fleay und Swinburne.

und könige und witze und zoten reifsende diener. Die handlung ist ohne viel logische oder psychologische verknüpfung und motivierung, aber mannigfaltig, voll von waffengetöse und prahlreden, kurz von echt kindlicher romantik. Gewisse eigentümlichkeiten, so der sehr patriotische ton, dann die einführung einer person mit einer stehenden redensart,[1]) ein Heywood eigentümlicher kunstgriff, sprechen für die annahme, dafs er an diesem kunstlosen, aber frischen und nicht unpoetischen ritterstücke beteiligt war. Das primitive in seiner sprache — die personen sprechen z. b. sehr oft von sich in der dritten person — und auch in seiner anlage deutet jedenfalls darauf hin, dafs es einige zeit vor seiner veröffentlichung geschrieben worden ist.

§ 2. Die historien.

Das letzte drittel der regierungszeit der königin Elisabeth, die zeit vom siege über die spanische armada bis zum tode der königin, sah das aufkommen und die blüte des vaterländisch-historischen dramas. Auch zu diesem hat Heywood seinen charakteristischen beitrag geliefert in zwei doppeldramen, von denen das erste die zeit der königin Elisabeth, das andere die Eduards IV. behandelt.

Die beiden dramen über die königin Elisabeth, die den eigentümlichen titel führen: "Wenn ihr mich nicht kennt, so kennt ihr niemanden",[2]) sind in den jahren 1605 und 1606 zuerst gedruckt worden (Buchhändlerregister 5/7 u. 14/9 1605). Heywood bezeichnet diese drucke in der ausgabe von 1632 als nach stenographischen niederschriften hergestellte raubdrucke, die nichts taugten.[3]) In wirklichkeit unterscheidet sich die

---

[1]) Ein diener Peter de Lyons sagt bei jeder gelegenheit: *to avoid prolixity.*

[2]) Der titel des ersten teils lautet: *If You Know Not Me, You Know No Bodie; Or, The Troubles of Queene Elizabeth* 1605. Andere ausgaben 1606, 1608, 1610, 1618, 1632, 1680; der des zweiten: *The Second Part of, If you know not me, you know no bodie. With the building of the Royall Exchange: And the famous Victorie of Queene Elizabeth, in the year 1588.* 1606. Eine andere ausgabe von 1609 hat den titel: *The Second Part of Queene Elizabeths troubles, Doctor Paries treasons; The building of the Royall Exchange, and the famous Victorie in An. 1588. With the Humors of Hobson and Tawneycote.*

[3]) Er sagt: *that some by Stenography drew || The plot: put it in print (scarce one word true).*

authentische ausgabe von der unrechtmäfsigen nur wenig, hauptsächlich durch eine überarbeitung der schlufsszene, die nicht einmal immer eine verbesserung ist.[1]) Schelling hält die stücke für einen im jahre 1604 oder 1605 verfafsten dramatischen nachruf oder nekrolog auf die grofse königin.[2]) Aber innere gründe deuten darauf hin, dafs sie zu den anfängerleistungen des dichters gehören, und zu dieser zeit, der mitte der 90er jahre, pafst auch der ton[3]) patriotischer und protestantischer begeisterung, der hindurchgeht. Wenn man nach einem äufseren, aktuellen, gewissermafsen journalistischen anlasse für die dramen sucht, so mag ein solcher gegeben sein durch die gründung von Gresham College im jahre 1596, wodurch die erinnerung an diesen königlichen kaufmann, an die gründung der börse und die frühzeit der grofsen königin neu wachgerufen wurde. Nach ihrem tode sind dann solche stücke aus ihrer zeit und der ihrer vorgänger[4]) neu populär geworden.

Der auf das anlocken des publikums berechnete titel ist einer offenbar sprichwörtlich gewordenen antwort entnommen, die einer der hauptcharaktere des stückes der königin auf die frage gibt, wer er sei.[5]) Seine studien zu dem gegenstande hat Heywood, soweit der erste teil in betracht kommt, später (1631) in der form eines mäfsigen duodezbändchen veröffentlicht.[6])

Der erste teil des dramas gehört zur gattung der biographischen geschichtsdramen, wie wir solche über *Sir Thomas More* (1590), *Thomas Lord Cromwell* (1592), *Captain Thomas Stukeley* (1596) u. a. besitzen.[7]) Er stellt die regie-

[1]) Swinburne a. a. o. p. 652.

[2]) a. a. o. I, 288.

[3]) Vgl. August Sander: *Thomas Heywoods Historien Edward IV (Teil 1. 2) und ihre Quellen* Jena 1907, seite V.

[4]) Solche sind z. b. Samuel Rowleys dramen aus der zeit Heinrichs VIII mit dem ähnlichen titel, *When you see me, you know me, or the famous Chronicle Historie of King Henrie the Eight*, gedr. 1605 und Dekkers drama *The Whore of Babylon*, gedr. 1607, beide sicherlich früheren datums und aufgeführt von den Prince's Servants, der früheren truppe des Lord Admiral, also einer konkurrenztruppe der Heywoodschen.

[5]) Pearsons ausg. p. 317.

[6]) Das büchlein heifst: *Englands Elizabeth. Her Life and Trouble During Her Minoritie from the Cradle to the Crowne* etc. 1631. Als seine quelle nennt Heywood eine *Herologia Anglicana* von H. H. Stationer.

[7]) Bei Henslowe wird noch erwähnt ein *Life of Cardinal Wolsey* (1601) von Monday, Chettle, Drayton und Smith. Ferner gehört hierher *The*

rungszeit der königin Maria dar. ihre intoleranz gegenüber ihren protestantischen untertanen unter dem einflusse fanatischer geistlicher und namentlich die leiden der prinzessin Elisabeth, die wegen hochverrats in den tower geschickt wird, dort von einem harten gouverneur schlechte behandlung erduldet, dann weitere bedrückungen, ja lebensgefahr erleidet, bis der tod der Maria sie zur königin macht. Das stück schliefst mit dem krönungszuge und Elisabeths gelöbnis der treue auf die bibel hin, die jetzt frei sein soll, "eine nahrung für arm und reich, ein acker der seele, eine reine quelle".

Das drama ist eine einfache und schmucklose dramatisierung der geschichte, wobei pantomimen zwischen den akten der handlung forthelfen. Unsere rührung, unsere menschliche teilnahme an den leiden der grofsen königin soll erweckt werden, aber auch dem gegner, dem könige Philipp II., läfst der patriotische, doch rechtlich denkende dichter gerechtigkeit widerfahren, indem er ihn als gerechten herrscher darstellt, der z. b. einen Spanier erhängen läfst, weil er einen Engländer erstochen hat. Auch die befreiende komik fehlt nicht in ein paar soldaten- und Clown-szenen. Das stück ist nicht ungeschickt gebaut, aber doch nur ein prosaisches machwerk, das werk eines dramatischen handwerksmannes.

Der zweite teil des dramas ist weniger einheitlich als der erste. Er scheint nach dem rezept des direktors im vorspiele des "Faust" gebaut: "Gebt ihr ein stück, so gebt es gleich in stücken!", aber er ist viel interessanter und zeigt uns zum ersten male Heywood als originellen dichter, macht uns mit seiner lebensauffassung bekannt. Ein bild aus der blütezeit der königin Elisabeth will der dramatiker seinem publikum von handwerkern und kaufleuten vorführen, und welche ereignisse und situationen wählt er als charakteristisch aus? Das kaufmännische leben der City mit der gründung der königlichen börse, das attentat des katholischen fanatikers dr. Parry und den sieg über die spanische armada. Aber von diesen drei gegenständen sind die beiden letzten ohne innere anteilnahme behandelt, dramatisierte geschichte, zusammengeflickt mit chören und erzählenden berichten. Der schwerpunkt

---

Famous History of Sir Thomas Wyatt (1602), woran Heywood selbst beteiligt war. S. w. u.

liegt auf der darstellung des Londoner kaufmannsstandes.[1]) Der reichtum, die wohltätigkeit, die ehrlichkeit, der gemeinsinn des Londoner kaufmanns, das ist das thema, das in ernst und scherz, in lebensvoller fülle der gestalten und mit treuem lokalkolorit[2]) abgewandelt wird. Hier ist der dichter mit dem herzen dabei.

Welch prächtige charaktere haben wir da! In erster linie steht Thomas Gresham, der königliche kaufmann. Er ist reicher als ein fürst; kein unfall, kein scheitern eines schiffes kann ihm etwas anhaben. Er ist gastfrei und wohltätig, will mit seinem gelde gutes tun und gründet daher unter grofsen kosten, die einzeln aufgezählt werden, die börse, damit die kaufleute bei ihren geschäften nicht mehr den unbillen der witterung ausgesetzt sind, und am 23. Jan. 1570 — auch das datum wird nicht verschwiegen — wird diese von Queen Bess selbst eingeweiht und er zum ritter geschlagen. Den tollen streichen und extravaganzen seines leichtsinnigen neffen, John Gresham, gegenüber ist er nachsichtig und weitherzig; hat er es doch selbst in seiner jugend nicht besser getrieben.

Feiner noch durchgearbeitet ist die gestalt des ladenbesitzers Hobson. Auch er ist reich und selbstbewufst, redet selbst die königin mit "du" an und wundert sich, dafs sie ihn nicht kennt;[3]) er hat ein derbes auftreten und führt immer eine redensart im munde (*bones-a-me*), aber bei aller plumpheit, bei der unscheinbaren, etwas grotesken art seines wesens ist er voll von gemeinsinn, der königin ergeben und bereit, ihr opfer zu bringen; gutherzig, menschen höher schätzend als geld, mildtätig, ein held in schlafrock und pantoffeln, kurz, eine gestalt, die uns an Dickens erinnert.

---

[1]) In *The Knight of the Burning Pestle* Induct. z. 23/24 wird unser stück bezeichnet als *The life and death of Sir Thomas Gresham with the Building of the Royal Exchange.*

[2]) Man lese die folgende lokalbeschreibung, die uns mitten hinein versetzt in die alte City mit ihren mittelalterlich derben symbolen: *But sure, this is the lane: theres the Windmill, theres the Dogs head in the pot; and heres the Fryer whipping the Nunnes arse: Tis hereabout sure.* (p. 282)

[3]) *Knowest thou not me, Queene? then thou knowest nobody. Bones-a-me, Queene, I am Hobson, and old Hobson, By the Socks, I am sure, you know me.* (p. 317)

Und wieder eine stufe tiefer steht Hans Braunrock, der hausierer, eine art prosaischer Autolycus, von dem er sich besonders dadurch unterscheidet, dafs er ehrlich ist und durch seine ehrlichkeit aus tiefstem unglück zu angesehener stellung emporkommt.

Und um diese hauptcharaktere gruppieren sich eine menge anderer gestalten, City-granden, kaufmännische angestellte, gerichtsdiener, kurtisanen u. s. f. Am schlimmsten kommen die Puritaner fort. Als vertreter derselben tritt ein kommis Timotheus Dünnbart auf, der als betrüger und heuchler entlarvt wird und nur durch Hobsons grofsmut dem galgen entgeht.

Der grundton des stückes ist kaufmännisch, aber nicht engherzig-krämerhaft. Ein magerer vergleich ist besser als ein fetter prozefs; ehrlich währt am längsten; jugendlicher leichtsinn ist verzeihlich; menschen sind mehr wert als geld; unter unscheinbarem äufsern steckt oft ein edler kern — das sind die lehren einer bürgerlichen moral, die das stück predigt. Diese hochachtung vor einfacher, bürgerlicher tüchtigkeit, vor tugend in rauhem gewande, in schlafrock und pantoffeln — in der tat setzt der alte sonderling Hobson in diesem kostüm über die themse, ja über den kanal nach Frankreich hinüber —, mit komischen redensarten, das ist entschieden etwas neues für jene zeit. Shakespeare hat es nicht; seine lebensauffassung ist ganz und gar feudalistisch, aristokratisch. Kaufleute stellt er kaum ernsthaft dar, denn sein "königlicher kaufmann" im Kaufmann von Venedig ist mehr ein patrizier, der nichts von kaufmännischem geiste hat.

So erscheint Heywood in diesem drama, das eher eine realistische komödie städtischen lebens mit historischem hintergrunde als eine historie genannt werden kann, als der vertreter eines neuen bürgerlich-demokratischen geistes. Schade, dafs er bei seiner breiten sympathie mit dem ihm umgebenden leben und der darauf beruhenden kenntnis des menschlichen herzens so wenig kunstsinn besafs und deshalb naiv das disparateste verband, sich nicht die zeit lassend, seine ideen ausreifen zu lassen. Aber wenn sein drama auch kein kunstwerk ist, so ist es doch ein griff ins volle menschenleben und als solcher noch heute interessant.

Das zweite doppeldrama Heywoods aus der englischen geschichte, Eduard IV. erster und zweiter Teil, liegt uns in einer anonymen ausgabe von 1600 vor, die am 28. Aug. 1599 in das buchhändlerregister eingetragen ist.[1] Da das stück von der gesellschaft des grafen Derby aufgeführt worden ist und Heywood bis zum Februar 1599 für die Admiral's men schrieb, dann aber für mehrere jahre aus Henslowes tagebuch verschwindet, so ist das drama wahrscheinlich zwischen dem Februar und August 1599 verfafst und zuerst gespielt worden. Ein stück *The Siege of London*, das von Henslowe am 26. Dez. 1594 erwähnt wird und bis zum 6. Sept. 1596 zwölf aufführungen erlebte und das ohne zweifel einen teil des stoffes unseres dramas behandelt,[2] wird wohl eine vorarbeit gewesen sein; ob Heywood daran anteil gehabt hat, wissen wir nicht.[3] Für den dramatischen betrieb jener zeit charakteristisch ist, dafs in den jahren 1602 und 1603 die schauspieler des grafen Worcester, zu denen Heywood damals gehörte, die geschichte von Jane Shore, den hauptgegenstand von "Eduard IV.", von Chettle und Day "neu schreiben" liefsen. Heywood selbst vermittelte die bezahlung der dichter durch Henslowe.[4] Da der dichter-schauspieler jetzt mitglied einer anderen gesellschaft war, hatte er an dem für die truppe des grafen Derby von ihm selbst verfafsten stücke kein interesse mehr. Das stück ist auch — zum unterschiede von anderen dramen —

---

[1]) Der vollständige titel lautet: *The first and second parts of King Edward the Fourth containing his merry pastimes with the Tanner of Tamworth, as also his love to faire Mistresse Shore, her great promotion, fall and miserie, and lastly the lamentable death of both her and her husband. Likewise the besieging of London by the Bastard Falconbridge, and the valiant defence of the same by the Lord Maior and Citizens. As it hath divers times been publikely played by the Right Honourable the Earl of Derbie his Servants.* Imprinted at London etc. 1600.

[2]) *Edward IV* 1. t. sz. 1—10 und 15, die belagerung Londons durch Falconbridge.

[3]) Schelling setzt aus diesem grunde unser stück in das jahr 1594.

[4]) Die notizen bei Henslowe lauten: "Received of mr. Philip Hinchloes in earnest of *the Booke of Shore, nowe newly to be written,* for the Earle of worcester's players at the Rose of mr. Hinchoes XL s I say received ..." (Jan. 1602) "Lent *at the apoyntment of Thomas hewode* & John ducke unto harey Chettell and John Daye in earnest of *a playe wherein Shores wiffe is written* the some of — XXXX s" (9/5 1603).

nie von ihm selbst veröffentlicht worden. Es ist hiernach von Fleay bezweifelt worden, dafs er überhaupt der verfasser sei, aber davon kann keine rede sein. Das stück trägt durchaus den stempel seiner kunst und namentlich seiner denkweise.

Das doppeldrama behandelt die regierung Eduards IV., seinen tod, die gewaltsame thronbesteigung seines jüngsten bruders, des herzogs von Gloucester, als Richard III. und schliefst mit dessen heirat mit Anna von Warwick und seinem zerwürfnis mit Buckingham. Der dichter hat den stoff in erster linie dem chronisten Holinshed entnommen, dessen bericht er im einzelnen umgestaltet hat. Er hat frühere historien, Shakespeare's *Heinrich VI.* 2. und 3. teil und *Richard III.*, die *True Tragedy of Richard Duke of York, Jack Straw* und vielleicht noch andere frei benutzt[2]) und hat dies historische material geschickt verwoben mit der behandlung von zwei episoden aus der regierung könig Eduards, für die die balladen von *Eduard IV und dem Gerber von Tamworth* und von *Jane Shore* die quelle bilden.[3])

Das drama ist kein einheitliches kunstwerk. Es enthält vielmehr eine reihe von handlungen, die zuerst durch die person des königs und nach dessen tode durch die schicksale des ehepaares lose verbunden sind.

Im ersten teile kann man etwa vier handlungen unterscheiden. Gewissermafsen einleitend wird in einer szene kurz Eduards heirat mit Lady Grey behandelt, wegen deren seine mutter, die herzogin von York, ihn tadelt, was er jedoch leicht in den wind schlägt. Die folgen dieser verbindung, die feindschaft des mächtigen grafen Warwick, die beleidigung des französischen königs, um dessen schwester jener für Eduard werben sollte, werden wohl angedeutet, aber im weiteren ver-

---

[1]) Ein drama *Jane Shore* wird auch in *The Knight of the Burning Pestle* (Induct. z. 57) genannt. Ob damit Heywoods stück oder eine andere bearbeitung des offenbar sehr beliebten stoffes gemeint ist, läfst sich nicht entscheiden. Auch Rowe hat im jahre 1714 ein drama *Jane Shore* verfafst.

[2]) Vgl. Aug. Sander a. a. o., der noch als mögliche quellen nennt: *Sir Thomas More, Edward III.,* ferner Draytons *Heroical Epistles* und Stows *Survey of London.*

[3]) Percy's Reliques Series II, I, 15 und II, 26.

lauf läfst der dichter dies fallen. Das geschichtliche, die politik interessiert ihn nicht.

Mit viel mehr leben und innerer anteilnahme des dichters ist die zweite handlung behandelt, der aufstand des bastards Lord Falconbridge und seine niederwerfung durch die Londoner bürger. Hier haben wir eine reihe prächtiger gestalten. Auf der einen seite stehen die Londoner, der Lord Mayor Crosbie, der sich aus niederer stellung durch seine tüchtigkeit emporgeschwungen hat, die ratsherrn, unter ihnen besonders Josselin, eine gutmütig-humoristische gestalt, wie der alte Hobson in *If you know not me*, kopf und herz auf dem rechten fleck habend, aber "von mangelhafter sprache", die er immer durch die stehende redewendung "und so weiter" ergänzt, wohl eine nach dem leben gezeichnete figur. Hier hat der dichter auch gelegenheit, über Holinshed hinausgehend, sein geliebtes London zu verherrlichen, die treue und den mut der kaufleute und namentlich der lehrlinge, die die stadt retten. Auf der andern seite aber läfst er auch den bastard Falconbridge gerechtigkeit widerfahren. Der stolze, tapfere, trotzige rebell stirbt zwar als verräter, aber furchtlos und ungebeugt. Seine letzten worte sind:

"Und dieses leben, dies ärmlich bischen leben,
Ein windeshauch, den ihr euch so bemüht
Durch schwurgerichte und was sonst noch all
Zu rauben mir, das acht ich so gering,
Dafs, um zu leben meine volle zeit,
Ich auch nicht gäbe einer nadel wert."[1])

So hat er zwar wie ein räuber gelebt, aber er stirbt wie ein held.[2]) Seine genossen allerdings sind freches, beutelustiges, feiges gesindel. Beiläufig wird auch berichtet, dafs Heinrich VI. gestorben sei, man wisse nicht, ob durch mord oder eines natürlichen todes, aber das wird nur oberflächlich berührt. Die schicksale der fürsten und staaten haben in dieser sehr unhistorischen "historie" nur nebensächliche bedeutung.

Das zeigt sich besonders in der dritten handlung, die auf grund der schon genannten ballade die begegnung des uner-

---

[1]) S. 54 der ausgabe von Pearson.

[2]) Ähnlich in dem drama *Fortune by Land and Sea*. S. w. u.

kannten könig Eduards mit Hobs, dem gerber von Tamworth, behandelt. Mit welcher liebe hat der dichter das alte Harun al Raschid-motiv ausgearbeitet! Aber aller glanz der sympathischen phantasie ruht nicht auf dem könige, sondern auf dem gerber. Eduard, der sich für des königs haushofmeister ausgibt, sucht den gerber über seine politische meinung auszuhören. Aber diesem sind die streitigkeiten der grofsen gleichgültig. "Ich kümmere mich um meine kuhhaut und lasse die welt gehn, wie sie will", sagt er. Man sagt wohl, könig Heinrich sei "ein sehr advoter mann"[1]) und könig Eduard "ein lustiger gesell, der die mädchen sehr gern hat", aber was liegt ihm daran? "Ich bin wie die windmühle von Sutton. Ich kann mahlen, wie auch der wind bläst. Wenn es Heinrich heifst, so kann ich sagen, heil Lancaster. Ist es Eduard, so singe ich: "Ich lobe mir York." Von monopolen allerdings — Eduard bietet ihm an, ihnen eins zu verschaffen — will er nichts hören. "Es ist schade, dafs ein untertan das in der hand hat, was vielen im lande nützen könnte", meint er, damit eine frage streifend, die auch zu Heywoods zeit sehr aktuell war. Und dann lädt er den vermeintlichen hofmann in sein haus ein "zu ochsenfleisch und speck und vielleicht einem sackpudding, und meine tochter Lene soll dir vor dem schlafengehen einen warmen schlaftrunk bereiten". Der könig folgt der einladung, und wir erhalten nun ein reizendes bild ländlicher zufriedenheit und ländlichen glücks mitten in den kämpfen der könige und grofsen.[2]) Noch von einer anderen seite lernen wir den gerber und auch den dichter kennen. Der könig hat für seinen zug nach Frankreich sog. "benevolences", freiwillige gaben, in wirklichkeit zwangsanleihen,[3]) ausschreiben lassen, und die bauern und bürger, vertreten durch Hatteland, Robert Lustig und Heinz Knauser, suchen sich zu drücken. Aber der gerber Hobs redet allen zu und gibt selbst reichlich. Auch zur zeit der Elisabeth hatte diese frage eine tatsächliche bedeutung. Aber statt, wie andere

---

[1]) Es heifst dort: *a very advowtry man* (st. devout).

[2]) Dies ist ganz Heywoods Erfindung. Die ballade erzählt nichts von einem besuche.

[3]) Holinshed meint, man hätte diese gaben lieber "a malevolence" nennen sollen, denn viele hätten sie sehr ungern gegeben (III, 694).

dichter, gegen monarchische willkür zu protestieren,[1]) findet Heywood darin nur eine gelegenheit, seinen lieblingscharakter als freigebigen mann zu kennzeichnen. Ihm liegt jede politische tendenz fern; nur das allgemein menschliche interessiert ihn. Den schlufs der episode bildet dann der besuch des gerbers bei hofe und seine entdeckung, mit wem er gespafst und so frei geredet hat. Der könig belohnt ihn reichlich.

Der hauptwert des stückes aber liegt auf der geschichte der Jane Shore, der maitresse könig Eduards. Sie ist die schöne gattin des braven goldschmieds und Londoner ratsherrn Matthew Shore. Bei einem festlichen empfange des königs in der Guildhall wird dieser von liebe zu ihr ergriffen und kämpft vergebens gegen diese leidenschaft an. Seine ersten verführungsversuche mifslingen. Aber infolge des zuredens einer falschen freundin, Mrs. Blague, gibt sie schliefslich nach und fällt. Ihr untröstlicher gatte beschliefst, England zu verlassen. Vor seiner abreise sieht er noch seine immer noch geliebte frau gutes tun und ihren einflufs und ihren reichtum zu wohltaten verwenden, vergebens bemüht, so ihr gewissen zu beschwichtigen. Sie erkennt ihn und bittet ihn sie, sei es auch als sklavin, wieder zu sich zu nehmen, aber er wendet sich ab und geht fort.

Im zweiten teile des dramas[2]) wird diese geschichte fortgeführt, doch enthält dieselbe noch zwei andere handlungen. Zuerst kommt die durch einen chor gestützte darstellung der expedition Eduards nach Frankreich. Heywood hat hier Holinsheds bericht und die historische wahrheit patriotisch umgestaltet. Eduard kehrt im drama als sieger nach England zurück, während in wirklichkeit der feldzug unrühmlich verlief. Die darstellung ist nicht ohne kraft und mit komik gewürzt,

[1]) Wie z. b. der anonyme verfasser von *A Tragedy of Richard II* (1593/94), der die brandschatzungen Richards durchaus politisch be- und verurteilt. Auch Shakespeare berührt wenigstens den gegenstand in *Richard II.* (II, 1, 250).

[2]) Der titel lautet: *The Second Part of King Edward the Fourth. Containing his journey into France for the obtaining of his right there: The treacherous falshood of the Duke of Burgundy and the Constable of France used against him, and his return home again. Likewise the persecution of the histories of M. Shore and his fair wife. Concluding with the lamentable death of them both.*

die charakteristik einfach und klar, aber ein tieferes interesse an dieser haupt- und staatsaktion wird nicht erregt. Und ebenso steht es mit mit den szenen des dramas, die die gräueltaten Richards III. in anlehnung an Shakespeare und andere vorgänger[1]) behandeln. Es kommt auch eine rührende und ergreifende szene vor, die ermordung der beiden jungen prinzen im Tower (III, 4), aber im allgemeinen ist alles das nur staffage, historisches um- und beiwerk für das eigentliche thema des stückes, die geschichte des ehepaares Shore.

Der gatte der frau Shore ist nach langen reisen unerkannt unter dem namen Flood nach England zurückgekehrt, aber er sitzt im Tower gefangen und soll sterben, weil er sich auf einem piratenschiffe befand, das nach dem friedensschlusse mit Frankreich eine französische prise genommen hat. Seine frühere gattin, die allmächtige königliche favoritin, errettet ihn, als er schon die leiter zum galgen hinaufsteigt, ohne ihn zu erkennen. Und auch sonst tut die gefallene, doch edle maitresse gutes, fühlt sich aber immer als sünderin. "Alle kohlen meiner armseligen mildtätigkeit", sagt sie traurig, "können die schande meines namens nicht zerstören." Und auf der höhe ihres glückes beginnt auch schon ihr bussgang. In abwesenheit des königs wird sie von einem sohne der königin beleidigt und dann zu dieser entboten. Die königin verhöhnt und bedroht sie mit einem messer, aber Johannas demut entwaffnet ihren stolz, und nun spricht die königin zu ihr wie ein weib zum anderen. Ihre worte lauten:[2])

"Denke, du wärest königin wie ich
Und wie du, schändet' ich dein fürstlich bett,
Verführend deinen gatten, wie du meinen,
Täts dir nicht weh? Und setz den fall, ich hätte
Als königin den gatten dir geraubt,
Wie du mir meinen, und du liebtest ihn,
Würd's dich nicht grämen? Kann da zweifel sein?
Es gibt kein weib, so niedrig es auch sei,
Wenn es den gatten recht von herzen liebt,
So möcht es lieber seine warmen glieder
Im bette fühlen, als ihn ruhen sehn

[1]) S. w. o.
[2]) Akt II, 2.

In einer königin armen. Denn fleisch und blut
Seid ihr wie wir und wir so gut wie ihr,
Und alle sind wir gleich in unserer neigung,
Wenn auch die würde gröfseren ehrgeiz schafft."

Und dann küfst und umarmt sie sie, und maitresse und königin liegen sich in den armen und weinen vor schmerz und vor freude. So findet sie der könig, vor dem sie niederknien und eine für die andere bitten. Wie löst sich in dieser szene, die natürlich von Heywood ganz erfunden ist, alles in tränen auf! Hier zeigt er sich zuerst als meister der rührung, sentimental zwar, aber doch so naiv und menschlich ergreifend. Dann aber stirbt könig Eduard, und nun beginnt der leidensweg der Jane Shore. Sie wird aus dem palaste verjagt, findet aber zunächst eine zuflucht im hause ihrer freundin Mrs. Blague. Hier rettet sie ihrem gatten, der bei dem versuche, die beiden prinzen zu beschützen, verwundet worden ist, zum zweiten male, ohne ihn zu kennen, das leben. Dann aber wird sie von dem neuen herrscher auch aus dieser zuflucht vertrieben und mufs als büfserin durch die stadt gehn, wo sie am tore sich jammernd niedersetzt. Die falsche freundin verrät sie aus habsucht, aber ihr gatte bringt ihr nahrung, obgleich er sich dadurch der todesstrafe aussetzt. Ein anderer freund, dem sie in ihrem glanze das leben gerettet hat, mufs in der tat dafür, dafs er sie beschützt, den tod erleiden, während Matthew Shore verzeihung erlangt. Am schlusse erkennt Johanna den treuen gatten und stirbt in seinen armen, nicht, wie in der ballade, in einem ekelhaften abzugskanal, der nach ihr Shoreditch genannt ist. Matthew Shore stirbt gleich darauf an ihrer leiche.

So ist alles in diesem drama auf rührung gestimmt. Die aus schwäche fallende, aber reuevolle und doch edle königliche maitresse, der brave und liebevolle gatte, sittlich streng und doch menschlich milde, der etwas breit ausgesponnene jammer ihres geschicks und der traurige und doch versöhnende schlufs, dann auch die moralischen lehren und nutzanwendungen, die aus ihrem schicksale gezogen und für das publikum recht kräftig unterstrichen werden — alles das unterscheidet diese historie ganz von allen anderen. "Der menschheit grofse gegenstände", herrschaft und freiheit, das sind hier nebensachen. Der nachdruck liegt auf dem geschicke gewöhnlicher menschen, ihrem glücke, das unabhängig ist von den kämpfen

des ehrgeizes und des strebens nach macht, ihrer schuld, der äufserer glanz den stachel nicht nehmen kann, und ihren leiden. Heywood zeigt sich hier als volksdichter im besten sinne des wortes.

Andere historien haben wir von Heywood nicht. Henslowe nennt ihn am 15. und 21. Oktober 1602 neben Chettle, Dekker, Smith und Webster als verfasser eines ersten teils von *Lady Jane*, wofür diese dichter im auftrage der gesellschaft Lord Worcesters, also Heywoods truppe, 8 l. erhielten, während für einen zweiten teil Dekker allein 5 s. als vorschufs bekam. Diese dramen sind wahrscheinlich identisch oder wenigstens eine vorarbeit zu der im jahre 1607 gedruckten historie *The Famous History of Sir Thomas Wyatt* von Dekker und Webster, denn der stoff ist offenbar derselbe — um die thronfolge der Lady Jane Grey drehte sich ja die rebellion des Sir Thomas Wyatt — und die aufführende truppe ebenfalls. Wie weit aber Heywoods mitarbeit an dieser kunstlosen und dichterisch unbedeutenden historie ging, läfst sich nicht mehr feststellen; wahrscheinlich war sie sehr gering.

Noch ein anderes drama hat man zu Heywood in beziehung gebracht, das von seiner truppe aufgeführte stück *Niemand und Jemand* (gedr. ohne datum, aber in das buchhändlerregister eingetragen 1604).[1]) Es ist halb eine kunstlose pseudohistorie aus der sagenhaften vorgeschichte Britanniens, die im anschlufs an Gottfried von Monmouth die kämpfe von vier brüdern um den britischen thron behandelt, eine episode, die auch von Spenser in der "Faerie Queene"[2]) berührt wird, halb eine art moralität, der der uralte scherz von "Niemand" und "Jemand" zu grunde liegt, die zugleich als personen und in grammatischem sinne aufgefafst werden. Die handlung ist eintönig und ermüdend, die charaktere sind personifizierte abstraktionen, ohne leben und individualität. Das drama ist das werk eines anfängers, aber immerhin eines anfängers von geist und talent, der namentlich seine zeit genau beobachtet und

[1]) Der titel lautet: *No-body and Some-body. With the true Chronicle History of Elydene who was fortunately three several times crowned King of England. The true Copy thereof, as it hath beene acted by the Queenes Majesties Servants. London, Printed for John Trundle and are to be sold at his shop in Barbican at the sign of No-body* (o. d.).

[2]) Buch II, x, str. 44/45.

satirisch beleuchtet. — Fleay hat das stück Heywood zugeschrieben. Er identifiziert es mit dem verloren gegangenen drama *Albere Galles,*[1]) worin er eine Henslowesche verballhornung des namens "Archigallus" sieht, eines königs aus *Nobody and Somebody.* Aber das stück trägt keine spur von Heywoods kunst. Sein ganzer anteil daran wird wohl darin bestanden haben, dafs er als dramaturg seiner truppe dies werk eines jungen akademikers angenommen und vielleicht etwas für die bühne zurecht gestutzt hat.

§ 3. Eine Römer-historie mit couplets.

Im ersten jahrzehnt des 17. jahrhunderts waren die Römerdramen auf der englischen bühne sehr beliebt. Die dramatiker schöpften aus Norths Plutarch-übersetzung oder, wenn sie klassisch gebildet waren, aus den lateinischen und griechischen quellen selbst die stoffe für ihre stücke, unter denen neben Shakespeares drei grofsen Römerdramen die beiden kraftvollen tragödien Ben Jonsons *Sejanus* und *Catilina* und Marstons schauerstück *Sophonisbe* (gedr. 1606) die bedeutendsten sind.[2]) Zu dieser gattung hat auch Heywood seinen sehr charakteristischen beitrag geliefert mit dem stücke "die Schändung der Lucretia"[3]), das im jahre 1608 vom dichter selbst veröffentlicht worden ist. Über seine abfassungszeit läfst sich mit sicherheit nur sagen, dafs sie nach Shakespeares *Julius Caesar,* an den es eine reminiszenz enthält,[4]) und auch nach der thronbesteigung Jakobs I. anzusetzen ist,[5]) aber es liegt

[1]) S. w. o.

[2]) Andere sind: *Caesar's Fall* 1602 von Munday, Drayton, Webster, Middleton and others nach Henslowe, nicht erhalten; William Alexander's *Monarchicke Tragedies* (1603—1607); *Tragedy of Claudius Tiberius Nero* gedr. 1607; *The Tragedy of Caesar and Pompey,* auch 1607 u. a. m.

[3]) Der titel lautet: *The Rape of Lucrece. A True Roman Tragedie. With the severall Songes in their apt places, by Valerius, the merry Lord among the Roman Peeres. Acted by her majesties Servants at the Red Bull, neare Clerkenwell. Written by Thomas Heywood* 1608.

[4]) I, 1 heifst es: *What diapason's more in Tarquin's name Than in a subject's? or what's Tullia More in sound than to become the name Of a poor maid or waiting gentlewoman?* Vgl. dazu *Julius Caesar* I, 2, 142.

[5]) In einem liede wird als name eines wirtshauses *the King's Head* erwähnt (II, 5).

kein grund vor, das drama mit Fleay in das jahr 1605 oder mit Schelling in das jahr 1603 zu verlegen. Für eine möglichst frühe abfassung würde allerdings die lose chronikenartige technik des stückes sprechen, wenn wir bei Heywood eine solche geradlinige entwicklung annehmen dürften.

Denn der dichter behandelt den stoff in der form der chronik-historie. Das publikum soll möglichst viel handlung auf der bühne sehen. So umfafst das drama die ganze regierung des Tarquinius Superbus von seiner thronbesteigung bis zu seiner vertreibung, der errichtung der republik und seinem tode, sodafs die titelhandlung, die Schändung der Lucretia, nur einen teil der gesamthandlung bildet. Wir können in dem drama fünf haupthandlungen unterscheiden. Sie sind: 1. der blutige sturz des Servius Tullius und die thronbesteigung des Tarquinius, 2. der gang der söhne des Tarquinius und des Brutus zum orakel von Delphi und ihre rückkehr, 3. die belagerung von Ardea und die wette der feldherrn mit dem siege der Lucretia über die übrigen frauen, 4. die schändung der Lucretia und ihr selbstmord, 5. die kämpfe mit Porsenna und die heldentaten des Horatius Cocles und Mucius Scaevola. In der darstellung aller dieser ereignisse hat sich der dichter im allgemeinen an Livius (I, 47—II, 13) gehalten, doch hat er im einzelnen ausgelassen, zusammengezogen und geändert, teils um der dramatischen konzentration willen, teils aus irrtümlicher auffassung. So verwechselt er die stadt Gabii mit den Sabinern, hält Collatia für einen teil von Rom und weifs immer nur von einem konsul. Um historische treue kümmert er sich natürlich sehr wenig, spricht z. b. von "deutschen königen". Das stück ist voll von haupt- und staatsaktionen, bringt gräueltaten der schlimmsten art, ein orakel, senatssitzungen, aufzüge von heeren, bankette, kämpfe, sodafs man sich wundert, wie das alles auf der einfachen bühne dargestellt werden konnte. Man denke nur an die heldentat des Horatius Cocles! Sextus Tarquinius steht auf einem hügel, der oberbühne. Unten stellt ein teil der bühne eine brücke dar, die in eine versenkung fällt; auf der einen seite ist Rom, auf der anderen die feinde. Viel phantasie war sicher nötig, um dies bühnenbild zu ergänzen. Aber das stück mufs wohl ein bravourstück der damaligen regie gewesen sein und war sicherlich sehr beliebt, wie schon aus den häufigen drucken

hervorgeht; wurde es doch auch am 13. Jan. 1612 von den schauspielern des königs und der königin, also von zwei vereinten truppen bei hofe aufgeführt!

Aber das war nicht die einzige anziehung dieser "wahren römischen tragödie". Das volk will nicht blofs viel sehen, sondern auch lachen, amüsiert werden. Das element der lustigkeit vertritt zunächst, wie das bei Heywood die regel ist, ein clown, der sich in wortwitzen, wortverdrehungen und zweideutigkeiten ergeht, der diener der Lucretia, Pompey. Die satire liefert der "Lord" Brutus, der in übereinstimmung mit der geschichtlichen überlieferung, aber auch im anschlusse an die theatertradition der grofsen rächer (*Spanish Tragedy, Hamlet*, Marstons *Malcontent*) sich blödsinnig stellt und unter dieser maske den machthabern derbe wahrheiten sagt. Vor allem aber sorgt für heiterkeit Valerius, "der lustige Lord unter den römischen Pairs". Seine lieder sind echte brettl- oder cabaret-lieder, ohne bezug auf die handlung, balladenartig, sentimental, humoristisch, sich auf Londoner und englische verhältnisse beziehend (z. b. die kneipen Roms, d. h. Londons, die strafsenrufe Roms, landmädchen und stadtdamen, die verschiedenen nationalitäten nach ihren sitten verglichen, wobei die Engländer natürlich alle übertreffen[1]), schlager, deren in die ohren fallender refrain sicherlich auf den strafsen gesungen und gepfiffen wurde, wie heute ein lied aus der "polnischen Wirtschaft" oder dem "Autoliebchen". Viele, wie z. b. ein angeblich holländisches lied, das unter einem unverständlichen kauderwelsch grobe zoten halb verschleiert, sind schlüpfrig oder direkt obszön. Das schlimmste ist ein kanon, den Valerius, Horatius und der clown über das an der Lucretia begangene verbrechen singen und dessen erster vers lautet:

> Valerius: Packt er Lucretia bei der zeh' an?
> Horatius: Zeh' an?
> Valerius: Ja, Mann.
> Clown: Ha, ha, ha. ha, Mann.

---

[1]) Der refrain lautet:

> Nothing so full of hazard dread,
> Nought lives above the centre,
> No fashion, health, no wine nor wench,
> On which he dare not venture. (Ende des III. aktes).

Horatius: Tat er ihr ein weiteres weh an?
Clown: Weh an?

Es ist das wohl das tollste von naiver unanständigkeit, was wir im drama der zeit finden. Nach der mit wirklichem pathos dargestellten tragischen verführungsszene wird die ganze stimmung verdorben durch diese abscheulichen zoten. Offenbar war es Heywood hier unmöglich, sich und sein thema ernst zu nehmen: tout finit par des chansons. Und — wie widerspruchsvoll ist er doch — in demselben drama finden wir das prächtige lied *Pack clouds, away*, einen morgengrufs an die geliebte, eine echte perle unter dem sonst recht trüben geglitzer der übrigen und das einzige, was heute noch von Heywood lebendig ist — auch in Palgraves *Golden Treasury* ist es aufgenommen.[1])

Im übrigen ist das drama unbedeutend. Die charaktere sind nur in den gröbsten strichen gezeichnet. Sextus allein, der verführer, wird mit einiger sorgfalt als trotziger, kühner gewaltmensch geschildert. Der dichter hat sich, hier um des erfolges willen ganz dem geschmacke der menge, des pöbels der lehrlinge, handwerker und "vorstadtdamen"[2]) angepafst, die gerne viel handlung sahen, sich amüsierten und lachten, dann wieder sich graulten und aufregten, die an heiklen situationen und schlüpfrigkeiten eine naive freude hatten und noch haben. Halb burlesk, halb melodramatisch, dann wieder realistisch oder humoristisch, kurz ein potpourri, aber kein kunstwerk, sucht es nach dem rezepte des direktors im Faust-vorspiele die menschen zu verwirren, da es doch schwer ist, sie zu befriedigen. Wenn man dieses stück liest, versteht man Ben Jonsons ärgerliche bemerkungen in der vorrede zum "Alchimisten" und anderswo über die zügellosigkeit der bühne. Heywood ist hier vorzugsweise "playwright", nicht künstler, und sein stück ist vor allem bedeutsam als typus des volksdramas und norm des geschmacks der menge.[3])

---

[1]) Wie beliebt die lieder gewesen sein müssen, geht daraus hervor, dafs am schlusse des stückes noch zwei angefügt werden, die ein "fremder", der den Valerius spielte, offenbar ein gast, bei der letzten aufführung sang.

[2]) Vgl. das lied der hübschen vorstadtdamen (Suburbians): *Shall I woo the lovely Molly* (II, 3).

[3]) Ähnlich urteilt Schelling über das stück (a. a. o. II. 7).

§ 4. Eine dramatische mythologie.

Das drama "Die Schändung der Lucretia" ist eine popularisierung im schlechten sinne, eine verpöbelung der alten pathetischen geschichte, die in der englischen literatur durch die namen Chaucer und Shakespeare geweiht ist. Eine popularisierung im guten sinne haben wir in den mythologischen dramen Heywoods, vor allem seiner pentalogie "Die vier Zeitalter", die in ihren 25 akten und über 100 szenen eine enzyklopädie der griechischen mythologie und sage von Saturn bis zu der unheilvollen rückkehr der griechischen helden von Troja für die bürger von London darstellt.

Neu war die darstellung des griechischen mythus auf der englischen bühne nicht. Unter dem direkten einflusse des klassischen altertums und mit der gunst des hofes wurde diese gattung von Lyly, Peele und anderen an den knabenbühnen gepflegt,[1]) und auch für die öffentlichen theater haben, wie wir aus Henslowes aufzeichnungen entnehmen, die dramatischen tagelöhner dieses unternehmers vielfach solche dramen verfafst, von denen aber nichts erhalten ist.[2]) Heywoods drama ist aber insofern etwas neues, als es die gesamte griechische mythologie zu einem grofsen zyklus zusammenfafst, vergleichbar dem historienzyklus Shakespeares.

Gedruckt sind von den fünf dramen die drei ersten, "das goldene", "das silberne" und "das eherne Zeitalter" in den jahren 1610 und 1613, die beiden letzten, die beiden teile "des eisernen Zeitalters" im jahre 1632.[3]) In der

[1]) Solche waren: Lyly's *Endimion, the Man in the Moon,* gespielt von den kindern der Paulskirche gedr. 1591, Peele's *The Araignment of Paris,* gespielt von den kindern der königlichen kapelle, gedr. 1584, *Dido, Queen of Carthage* von Marlowe und Nash, gespielt von denselben, gedr. 1594.

[2] *Phaeton* von Dekker (1598), *Troy's Revenge* von Chettle (1599), *Polyphemus* von Chettle und Samuel Rowley (1598) u. a. Vgl. Creizenach, bd. IV, 192.

[3]) Die titel lauten: *The Golden Age. Or the lives of Jupiter and Saturne, with the defining of the Heathen Gods.* As it hath been sundry times acted at the Red Bull, by the Queenes Majesties Servants. Written by Thomas Heywood. Tam robur, tam robor; in-colis Arbor Jovis. 1610.

The Silver Age, Including. The Love of Jupiter to Alcmena: The birth of Hercules, And the Rape of Proserpine. Concluding with the

tat sind auch die beiden letzten dramen viel später verfaſst, als die drei ersten, was bisher niemals bemerkt worden ist. In der vorrede zum "goldenen Zeitalter" sagt der dichter ausdrücklich, daſs sich bis dahin, also bis 1610, drei zeitalter "auf die bühne gewagt hätten".[1]) Die beiden letzten teile müssen also erst nach 1610 gespielt und sicherlich auch verfaſst worden sein. Das wird auch durch innere kriterien bestätigt. Während die drei ersten dramen die lose technik der chronikhistorien haben und einen "erklärer" (Presenter), Homer, sowie zahlreiche pantomimen als epische bindungsmittel einfügen, sind die beiden letzten teile straffer gebaut. Auch ist die grundstimmung eine ganz andere. In den drei ersten dramen ist der ton jugendlich naiv, im vierten merken wir den einfluſs der ironie und skepsis von Shakespeares *Troilus und Cressida* und dann im fünften den der blut- und rachetragödien von Marston, Tourneur und anderen, die im ersten jahrzehnte des 17. jahrhunderts beliebt waren.

Wann die drei ersten teile zuerst aufgeführt worden sind, läſst sich mit sicherheit nicht feststellen. Ein paar notizen bei Henslowe aus den jahren 1595 und 1596 sind von Fleay und nach ihm von anderen auf Heywoods stücke bezogen worden,[2])

Arraignment of the Moone. Written etc. Aut prodesse solent aut delectare. 1613.

The Brazen Age, The first Act containing, The death of the Centaur Nessus, The Second, The Tragedy of Meleager: The Third, The Tragedy of Jason and Medea. The fourth, Vulcans Net. The fifth. The Labours and death of Hercules. Written etc. 1613.

The Iron Age: Containing the Rape of Hellen: The siege of Troy: The Combate betwixt Hector and Ajax. Hector and Troilus slayne by Achilles: Achilles slaine by Paris: Ajax and Ulisses contend for the Armour of Achilles. The Death of Ajax &c. Written etc. 1632.

The Second Part of the Iron Age. Which contayneth the death of Penthesilea, Paris, Priam and Hecuba: The burning of Troy: The deaths of Agamemnon, Menelaus, Clitemnestra, Hellena. Orestes, Egiston, Pillades, King Diomed, Pyrrhus, Cethus, Synon, Thersites &c. Written etc. 1632.

[1]) Die stelle lautet: *This is the Golden Age, the eldest brother of three Ages, that have adventured the Stage, but the only yet that hath beene judged to the Presse.*

[2]) Unter dem 5/3 1595 erwähnt Henslowe ein drama *Seleo et Olempo* oder *Olimpo*, das Fleay als *Caelo et Olympo* deutet und für Heywoods *Golden Age* hält. Das ist bloſse phantasterei. Ferner wird ein drama *Hercules* genannt, dessen erster teil von den Admiral's men als neu vom 7/5 1595 bis zum 6/1 1596 elf mal und dessen zweiter teil vom 23/5 bis

doch wurden bekanntlich dieselben stoffe wieder und wieder für die bühne bearbeitet, sodafs diese folgerungen mit vorsicht aufzunehmen sind. Immerhin ist es möglich, dafs Heywoods *Silver* und *Brazen Age* zurückgehn auf zwei dramen über Herkules, die in den jahren 1595 und 1596 und dann wieder 1598 und 1602 von Henslowe erwähnt werden, vielleicht sogar mit diesen identisch sind. Wahrscheinlich sind die ersten drei dramen des zyklus noch in den 90er jahren, vielleicht gegen ende des jahrhunderts, entstanden, und dann hat Heywood, durch den erfolg seiner stücke, die auch bei hofe aufgeführt wurden,[1]) angefeuert, diese etwa 12 jahre später durch die hinzufügung der beiden letzten dramen ergänzt.

Seinen stoff schöpfte Heywood nicht aus Homer, obgleich dieser als erklärer auftritt, sondern aus der grofsen mittelalterlichen Trojasage, die auf die nach Dictys und Dares benannten mystifikationen zurückgeht und in England ihre bekanntesten bearbeitungen gefunden hatte in dem *Troy Book* von John Lydgate und in Caxtons *Recuyell of the Histories of Troye,* einer übersetzung eines werkes des Franzosen Raoul le Fevre (1475).[2]) Heywood hatte beide werke genau studiert und hat sie sogar später bearbeitet, Caxtons prosaroman im jahre 1609 in einem gedichte, das den titel führt *Troia Britannica or Great Britain's Troy,* Lydgates langes gedicht in einer noch etwas längeren modernisierung von 30557 versen unter dem titel *The Life and Death of Hector* (1614).[3]) Aber wie er in diesen werken, die gewissermafsen eine schriftstellerische verwendung

25/11 1898 acht mal gespielt wurde. Am 26/5 1598 zahlte Henslowe noch einmal für die Admiral's men für die zwei teile zusammen mit drei anderen stücken an Slater oder Slaughter 7 l., am 16/7 für "properties" 2 l., am 14. und 18/2 1601 25 sh.

Das stück *Troy* (*troye*), gespielt von den Admiral's men am 22/6 96 und dann noch einmal am 2., 7. und 16/7 ist sicherlich nicht identisch mit Heywoods *Iron Age,* wie Fleay annimmt.

[1]) *The Silver Age* am 12. Jan. 1612 von zwei truppen, den King's und Queen's Players.

[2]) Eine genaue vergleichung der *Four Ages* mit Caxtons *Recuyell* gibt Köppel in seinen "Studien über Shakespeares Wirkung auf Zeitgenössische Dramatiker" (Bangs Materialien bd. IX), s. 14 ff.

[3]) Dafs diese bearbeitung von Heywood stammt, wird bewiesen in einer arbeit von F. Albert "Über Thomas Heywoods *The Life and Death of Hector* und Lydgates *Troy Book.*" Münchener Beiträge bd. 42. Leipzig 1909.

seiner quellenstudien darstellen — Heywood war offenbar ein recht praktischer mann —, nicht selten auf die klassischen dichter, namentlich seinen geliebten Ovid, und auch Vergil zurückgeht, so ist das noch in weit höherem grade in den dramen selbst der fall. Auch Plautus, ebenfalls ein lieblingsschriftsteller Heywoods, wird gelegentlich benutzt, so in der geschichte der liebe Jupiters zu Alkmene, der frau des Amphitryo.

Die drei ersten zeitalter sind in erster linie eine mythologische chronik vermischter abenteuer. Die zuschauer sollten etwas sehen, recht viel handlung, abenteuer, kämpfe, schlachten und wunderbare begebenheiten aller art. Und so entrollen sich vor uns die kämpfe der Titanen gegen Jupiter, die taten des Perseus, Hercules' zwölf arbeiten, die jagd des Meleager und der Atalanta, Jasons zug nach dem goldenen vliefse und vieles andere, viel blutvergiefsen und gewaltige trutzreden der helden in "könig Cambyses' art". Und was alles zu sehen war! Wie Hercules in der unterwelt war,[1] sah man teufel in jeder ecke der bühne mit feuerwerk, Pluto mit feuriger keule und brennender krone, die richter, die schicksalsschwestern und eine wache von teufeln, alle mit brennenden waffen. Man sah auch den kampf des Hercules mit dem flufsgotte Achelous, der bald als drache, dann als brennende flamme, endlich als stier erschien, bis ihm Hercules ein horn ausrifs und er sich nun in seiner wahren gestalt mit blutiger stirn zeigte.[2] — Und nicht blofs sehen sollten die zuschauer, sondern auch lachen. Deshalb hatte Jupiter einen clown, der auch in den tragischsten situationen und an den unpassendsten stellen seine wortwitze macht.[3] Besonders aber dienten zur unterhaltung die liebesszenen, namentlich die zahlreichen liebesabenteuer des jungen Jupiter, des helden der beiden ersten zeitalter, den Swinburne treffend "eine wirklich glänzende und amüsante mischung von Amadis, Sigurd und Don Juan" nennt. Die liebesszenen, die Jupiters mit Calisto, Danae, Alkmene, Semele, ferner die zwischen Mars und Venus, Jason und Medea, sind von dem dichter mit derbem behagen und einer naiven,

[1]) S. 157. [2]) S. 176.

[3]) So nennt er Jupiter *gibbet-maker* (ähnlich Shakespeare in *Titus Andronicus* IV, 3, 80) und sagt zu dem gotte: *I would be loth to have this Parish troubled with you.*

aber nicht frivolen immoralität behandelt. Sehr hübsch ist z. b. dargestellt, wie Jupiter der Calisto den entschlufs auszureden sucht, nonne zu werden. In der szene mit Danae steigt Jupiter auf offener bühne zu Danae herab, macht die lichter aus und zieht sich aus (*makes unready*). Und Danae sträubt sich nur scheinbar, nein sagend und ja meinend.[1]) Mit besonders viel witz und humor ist an der hand des Plautus die geschichte von Jupiter und Alkmene und die täuschung des gatten Amphitruo behandelt. Und Semele sehen wir ihre mägde anfeuern, die daunenbetten auf einander zu türmen, damit sie für den empfang des erwarteten göttlichen gastes bereit sei. Man sieht, das publikum war damals nicht zimperlich und prüde und vertrug schon eine recht derbe kost. Allerdings ist die sinnlichkeit immer unverhüllt, mittelalterlich-naiv, nie halb verhüllt und frivol, wie bei den späteren dramatikern.

Aufser der geschlechtlichen liebe werden aber auch andere gefühle kraftvoll behandelt. Die breite menschlichkeit Heywoods, sein hervorstechendster charakterzug, kennzeichnet dieses mythologische drama wie seine historien. Wir sehen bei Saturn den kampf zwischen der väterlichen liebe und der eidespflicht, bei Sibille, der mutter Jupiters, die qualen der um das leben des kindes bangenden mutterliebe.[2]) Die tragödie des Meleager schildert in Althea in ergreifender weise den konflikt zwischen sohnes- und bruderliebe und gibt ein rührendes bild von dem sterbenden helden, der seiner mutter lebewohl sagt, obgleich er weifs, dafs sie seinen tod bewirkt hat.[3]) Und sie selbst stirbt dann durch eigene hand, da das leben für sie jetzt allen wert verloren hat.[4]) So findet der dichter oft menschliche, zu herzen gehende töne — auch der raub der Proserpina und die

[1]) *Golden Age*, IV, p. 19.

[2]) Sehr hübsch sagt sie: *For heaven's sake, when you kill him, hurt him not* (p. 16).

[3]) My flame increaseth still, oh father Oeneus
And you Althea, whom I would call mother
But that my genius prompts me th' art unkind
And yet farewell. (*Brazen Age* II, p. 201).

[4]) This was my son Born with sick throes, nursed from my tender breast,
Brought up with feminine care, cherished with love;
His youth my pride, his honour all my wishes;
So dear that little less than he was life. (ds.) Vgl. hierüber bes. Swinburne a. a. o.

klage der umherirrenden Ceres gehören hierher — wenn auch im allgemeinen die hast der produktion und die fülle des stoffes ein tieferes verweilen und eine verinnerlichung verboten.

Aber der dichter wollte durch seine mythologischen dramen nicht blofs unterhalten (delectare), sondern nach seinem wahlspruche auch nützen (prodesse). Vor allem will er sein publikum belehren, indem er dinge darstellt, die ihm unbekannt sind.[1]) Zuweilen sucht er aus der geschichte auch eine moral zu ziehn. So stellt er nach Caxton die sage von Danae als ein beispiel für die macht des goldes dar. Der mythologische goldregen besteht hier in juwelen und schmucksachen, die Jupiter als trödler verkleidet den wärterinnen und der Danae selbst mitbringt.[2]) Ähnlich ist das goldene vliefs in Colchis ein buch, das die kunst lehrt, auf chemischem wege gold zu machen.[3])

So bildet diese trilogie eine kunstlose aufeinanderfolge von dramatischen bildern, die in bunter abwechslung wilde kämpfe und sich überstürzende abenteuer, witz und ulk, derbe sinnlich-frohe liebesszenen und rührendes und ergreifendes bringen, und in denen auch das *haec fabula docet*, die moralische nutzanwendung, nicht ganz fehlt. Es ist wie eine grofse kinematographische vorstellung. Durchweg aber ist der ton jugendlich-frisch.

Im vierten stücke, dem eisernen zeitalter I. teil, dessen gegenstand der trojanische krieg ist, tritt Homer als erklärer ab, und ein neuer ton dringt durch das schlachtgetöse und die liebesszenen hindurch, ein ton der skepsis und ironie, der satire auf liebe, treue, tapferkeit und draufgängerisches heldentum. Der vertreter dieses tones ist Thersites, eine gestalt, die sich nicht bei Caxton oder Lydgate findet, und die der dichter wohl Shakespeares *Troilus and Cressida* verdankt, der sie aus Chapmans Homerübersetzung (buch I—VII 1597 erschienen) erweitert hatte. Er spielt die rolle eines spöttischen, boshaften erläuterers der ereignisse, tritt zuweilen auch als prolog und "erklärer" auf und spricht den epilog. Auch in der behand-

[1]) All we have done, we aime at your content
Striving to illustrate things not known to all,
In which the learned can only censure right
The rest we crave, whom we unlettered call,
Rather to attend than judge. p. 255/56.

[2]) p. 61 ff. [3]) p. 221.

lung der gestalt des Achilles erinnert Heywood an Shakespeare. Die tendenz, den Achill herabzusetzen, die aus der trojanerfreundlichen haltung der mittelalterlichen überlieferung entsprang — galten doch die Trojaner für die vorfahren der Engländer wie der Römer und Franzosen — ist bei dem dichter sehr verstärkt. Achill ist ein heimtückischer gegner, der Hector und Troilus durch seine Myrmidonen niedermachen läfst und dessen grundsatz lautet: "Ich liebe tapferkeit, doch vorteil mehr." [1]) Hier und da, so in der schilderung des zweikampfes zwischen Hector und Ajax, hat sich Heywood sogar wörtlich an Shakespeare angeschlossen. [2])

Der letzte teil der pentalogie, der den ausgang des trojanischen krieges und den untergang der meisten griechischen helden behandelt, ist am straffsten und besten komponiert. Zwei neue charaktere treten hier in den vordergrund, der listige Sinon, gewissermafsen eine verdoppelung des Thersites, ein häfslicher, feiger, boshafter verräter, der durch list und betrug, das hölzerne rofs, fertig bringt, was der tapferkeit nicht gelingen will, und besonders Cethus, der intrigant und rächer, der, um den tod seines bruders Palamedes zu rächen, [3]) alle aufeinanderhetzt, in monologen seine ränke darlegt und am ende triumphierend unter leichen steht. Er stachelt Clytemnestra und Aegisthus gegen Agamemnon auf, Orestes gegen die mutter und ihren buhlen, hetzt Pyrrhus und Orestes, die rivalen um die hand der Hermione, gegen einander, tötet selbst Pylades, Diomed, Menelaus und Thersites und wird am ende von Sinon getötet, den er gleichzeitig erschlägt. Auch Helena, die von ihrem gutmütigen gatten in gnaden wieder aufgenommen ist, erdrosselt sich aus verzweiflung über die vernichtung ihrer schönheit. Heywood hat die gestalt des Cethus Caxton [4]) entnommen, aber er hat sie in übereinstimmung mit der konventionellen gestalt des tragischen rächers, wie sie

[1]) *Iron Age* I, IV p. 326: *Some valour, but advantage likes me best.*

[2]) Vgl. hierüber Köppel a. a. o. s. 20 ff.

[3]) Er tritt zuerst im vierten akte des *Iron Age* II auf und sagt:

For which (nämlich den tod des Palamedes) I have vowed the universal ruin
Of all the kings of that corrupted bench.
Palamides thy blood in Asia shed
Shall make all Europe mourn since thou art dead.

[4]) Vgl. den monolog des Cethus p. 428.

von Seneca herstammend und zuerst durch Kyd in der *Spanish Tragedy* und dem ur-Hamlet verkörpert, dann in den dramen von Marston, Chettle, Tourneur, Chapman u. a. auf der bühne einherstolzierte und in blutrünstigen monologen bramarbasierte, ausgearbeitet und zur hauptgestalt der beiden letzten akte seines dramas gemacht. Auch in dem ungeheuren blutvergiefsen durch mord, wie wir es in dem letzten teile des zyklus sehen, folgt Heywood der mode der zeit.

Das ganze riesendrama ist jedenfalls ein staunenswertes denkmal der energie und produktivität des dichters. Es ist eine enzyklopädie der griechischen mythologie, den riesigen fresken vergleichbar, in denen die italienischen renaissancemaler an den decken der kirche und paläste die heilige geschichte erzählten. Dafs die mythologie nicht immer richtig ist, dafs wir auf anachronismen stofsen und dafs namentlich der englische patriotismus auch hier nahrung findet, so wenn der geist des Hector dem Aeneas prophetisch die entstehung der stadt des Brute "Grofsbritanniens Troynovant", d. h. London, aus den trümmern Trojas voraussagt, hatte nicht viel zu sagen. Die zuschauer im "Roten Ochsen" wufsten nichts von historischer treue und freuten sich naiv an den bildern von kämpfen und abenteuern, die so hübsch mit witz und ulk und mit allen menschlichkeiten gewürzt waren. Und sie empfanden ebensoviel freude, auf so angenehme weise soviel neues zu lernen, wie Heywood hatte, sie zu belehren. Nahm er doch seine didaktische aufgabe so ernst, dafs er vorhatte, wie er in der vorrede zum fünften teile sagt, die ganze pentalogie in einem bande zu vereinigen und dazu einen kommentar zu schreiben "mit einer erklärung aller schwierigkeiten und einer deutung jedes schweren namens, der denen, die mit der poesie nicht vertraut sind, vielleicht dunkel und unklar erscheint".

Dies hat er nicht ausgeführt. Aber unter einer nachlese seiner kleineren arbeiten, besonders der übersetzungen aus dem Lateinischen, die der dichter im jahre 1637 veröffentlichte,[1]) finden sich noch drei mythologische dramoletts, die diesmal in

---

[1]) *Pleasant Dialogues and Dramma's.* Selected out of Lucian, Erasmus, Textor, Ovid etc. With sundry Emblemes extracted from the most elegant Jacobus Catsius. As also certain Elegies, Epitaphs etc. London 1637. Neu herausgegeben von Bang, Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Bd. III, 1903.

der tat mit einer inhaltsangabe und anmerkungen versehen sind. Vielleicht sind es frühere arbeiten, die ursprünglich dem mythologischen zyklus einverleibt werden sollten. Es sind zwei hübsche dramatisierungen von geschichten aus Ovids metamorphosen, Jupiter und Io (Metamorph. I, 568—747) und Apollo und Daphne (ds. I, 462—567), und ein anmutiges schäferstück Amphrissa oder die verlassene Schäferin, auch Pelopoea und Alope betitelt, dessen quelle wir nicht kennen. Zwei schäferinnen, Pelopoea und Alope, sprechen von liebe und unbeständigkeit und führen als beispiel die unglückliche Amphrissa an, die in diesem augenblick zu ihnen tritt. Die mädchen wollen sie von ihrem gram heilen, reden ihr zu und bekränzen sie mit weidenzweigen. Dann erscheint die arkadische jagdgöttin Diana selbst mit ihren nymphen. Die mädchen fallen demütig vor ihr nieder. Sie hebt sie gnädig auf, und tanz und gesang beschliefsen das niedliche stück.[1])

Kap. III. Die realistischen bürgerlichen dramen.

§ 1. Ein abenteuerdrama aus dem wirklichen leben: Das schöne Mädchen aus dem Westen.

Die bisher besprochenen dramen Heywoods waren dem stoffe nach romantisch, räumlich oder zeitlich fernliegendes behandelnd, und der technik nach primitiv, episch, szenen an szenen reihend ohne anderen als äufseren zusammenhang. Aber in ihnen allen zeigt sich eine starke realistische tendenz. Darum machte Heywood Londoner lehrlinge zu helden seines ersten tollen abenteuerdramas, darum legt er in den historien den hauptnachdruck auf die darstellung bürgerlichen lebens und macht selbst in seinen mythologischen stücken aus den gestalten des mythus und der sage recht menschliche figuren.

Diese tendenz, das leben um sich herum zu gestalten, findet ihren künstlerischen ausdruck in einer reihe von bürgerlichen dramen, in die Heywood sein persönlichstes hineingelegt hat und an die man deshalb auch zuerst denkt, wenn sein name genannt wird. Auf der scheide zwischen dem abenteuerdrama,

[1]) Noch ein stück "Amors Geliebte oder die Maske der Königin" gehört dem stoffe nach hierher. Es stammt jedoch aus der letzten periode seiner produktion und wird aus diesem und aus anderen sachlichen gründen später besprochen werden.

dem es der technik nach noch angehört, und den bürgerlichen schauspielen steht das doppeldrama: Das schöne Mädchen aus dem Westen.

Die beiden teile sind erst im jahre 1631 von Heywood veröffentlicht worden, nachdem sie noch im jahre 1630 zu weihnachten bei hofe mit grofsem erfolge gespielt worden waren.[1]) Heywood selbst spricht in der widmung des zweiten teils mit stolz davon, dafs das stück allen klassen, "dem plebs und den gebildeten, den patriziern und würdenträgern und unserem königlichen Augustus und der Livia" gefallen habe. Die annahmen über die abfassungszeit schwanken von der regierungszeit der Elisabeth bis 1622.[2]) Mir erscheint es zweifellos, dafs die beiden dramen vor 1603 verfafst sind. Ihr bau ist, wie der der ersten stücke Heywoods, episch; pantomimen und ein verbindender chor müssen der handlung forthelfen, was Heywood hier ähnlich, wie Shakespeare in *Heinrich V.* entschuldigt.[3]) Und der geist der dramen ist der der 90er jahre des 16. jahrhunderts, der geist seemännischer eroberung, der in den kühnen taten eines Drake, Hawkins, Raleigh und Essex sich austobte. Besonders aber wird "die jungfräuliche königin" hier mit worten gefeiert, die den ton einer begeisterten huldigung an die lebende atmen. Sie lauten:

"Die jungfräuliche königin, berühmt
In aller welt, die mächtige herrscherin,
Von deren ahnen Frankreich einst besiegt,
Die heute noch die Holländer beschirmt
Und Spaniens mächt'gem könig furcht einflöfst
    Ja, Englands königin,
Sie ist der wahre phoenix ihrer zeit,
Der stolz und ruhm der eilande des westens."
(*Fair Maid* I, V, 1.)

[1]) Der titel lautet: *The Fair Maid of the West. Or, a Girl worth gold.* As it was lately acted before the King and Queen, with approved liking, By the Queens Majesties Comedians. Written by T. H. 1631. Der zweite teil, der in demselben jahre erschien, hat den gleichen titel.

[2]) Ward (in der Cambridge History of English Literature) und Schelling setzen das stück vor 1603, Collier nach einer zweifelhaften ballade in das jahr 1617 und Fleay nach der erwähnung eines schauspielers Andrew in das jahr 1622.

[3]) Er sagt: Our Stage so lamely can express a sea
That we are forced by Chorus to discourse
What should have been in action.
(Fair Maid I, ende des 4. aktes.)

Ein paar leise Shakespeare-anklänge und zwar an *Julius Caesar*[1]) und *Heinrich V.*[2]) würden darauf hinweisen, dafs das drama nach 1599, also zwischen 1600 und 1603 verfafst ist.

Das drama spielt im jahre 1597, als graf Essex von Plymouth aus die sog. "inselreise" unternahm, um die spanische flotte zu zerstören. Die englische flotte fuhr nach den Azoren, wo Raleigh die insel Fayal besetzte. Im übrigen erreichte der zug seinen zweck nicht; Essex mufste unverrichteter sache in die heimat zurückkehren. Diese expedition bildet den hintergrund des dramas, in dessen mittelpunkt ein volkstümliches heldenmädchen steht, eine jener gestalten, wie sie in jener zeit mehrfach in der volksliteratur, dem drama, wie der ballade und der flugschrift dargestellt wurden.[3])

In Plymouth ist Bessy Bridges, die tochter eines verarmten gerbers, schenkmädchen im wirtshause zur Burg, wo die kapitäne des grafen Essex verkehren. Durch ihre schönheit zieht sie zahlreiche kundschaft an; vor allem aber hat sie die liebe eines reichen edelmannes Spencer gewonnen, der den kriegszug freiwillig mitmacht. Er erschlägt im streite einen kapitän, der Bess beleidigt hat. Die abreise der flotte entzieht ihn der strafe. Vor seinem abschiede aber vertraut er Bess sein geld und sein bild an und macht ihr ein wirtshaus in Foy in Cornwall zum geschenk. Sie wechseln die ringe und scheiden mit grofser rührung von einander.

Bess geht nach Foy, wo sie mit ihrem kellner Clem, der die unentbehrliche rolle des clowns spielt, das wirtshaus zur Windmühle leitet, geschäftstüchtig und fleifsig über ihren interessen wachend, ehrbar und fest gegenüber jeder verführung und alle heiratsanträge standhaft zurückweisend, da sie das bild ihres Spencer treu im herzen bewahrt. Dieser ist inzwischen in Fayal auf den Azoren schwer verwundet worden und glaubt sterben zu müssen. So schickt er seinen freund,

[1]) In *Fair Maid* II, III (p. 385) heifst es: No, first with Roman Portia I'd eat fire | Or with Lucretia character thy last | 'Twixt these two breasts.

[2]) Ds. V sagt Clem: My motto shall be, Base is the man that paies. Vgl. *Henry V*, II, 1, 160. Pistol: Base is the slave that pays.

[3]) Solche waren Mary Ambree in *Percy's Reliques* II, II, 19 und mehr berüchtigt als berühmt die von den dramatikern oft erwähnte Long Meg of Westminster, sowie Mad Moll, die heldin von *The Roaring Girl* von Middleton and Dekker.

den kapitän Goodlack, nach England mit dem auftrage, Bessy ihren ring zurückzubringen, sowie sein testament, das ihr eine rente von 500 l. vermacht. Doch soll sie beides nur dann erhalten, wenn sie ehrbar geblieben ist; andernfalls soll Goodlack selbst sein erbe sein. Für den kapitän ist das eine grofse versuchung. Er stellt sich also zunächst, als ob er Bess für eine dirne halte, und fordert von ihr Spencers bild zurück. Aber ihre liebe und treue rühren ihn, sodafs er ihr das bild zurückgibt und auch den ring und das testament einhändigt. Jetzt läfst Bess ein schiff ausrüsten, es schwarz anstreichen und beflaggen, und fährt hinaus, um das grab ihres geliebten zu suchen. Goodlack wird der kapitän dieses schiffes, das "der neger" genannt wird.

An der afrikanischen küste nimmt sie ein spanisches kriegsschiff gefangen, auf dem sich auch Spencer befindet, der, von seiner wunde geheilt, auf der rückfahrt nach England in die hände der feinde gefallen war. Er erkennt Bess nicht, die in männerkleidern kämpft, und sie erkennt ihn ebensowenig. Schliefslich aber treffen sie sich noch einmal am hofe des sultans von Marocco. Bess bekehrt den sonst grausamen und wollüstigen despoten zu grofsmut und milde, weist dessen liebeswerbung geschickt zurück und wird mit ihrem verlobten vereinigt. — Mit dieser reichhaltigen, hier nur kurz skizzierten handlung ist noch eine nebenhandlung verbunden. Ein feiger prahler Roughman wird von Bess durch beschämung zum tapferen manne bekehrt und macht als leutnant ihre abenteuerlichen fahrten mit.

Der zweite teil des dramas zerfällt in zwei handlungen, die in der bekannten unkünstlerischen weise durch einen chor verknüpft sind. Die erste handlung spielt am hofe des sultans von Marocco. Der sultan ist mifsmutig und ärgerlich. Er bereut seine grofsmut und möchte nun doch die schöne Bess für sich haben. Seine gattin Tota ihrerseits will die liebe Spencers geniefsen. Goodlack und Roughman sollen diese zusammenkünfte vermitteln oder sterben. Um die beiden verliebten despoten zu täuschen, verfallen sie auf das mittel, das in "Mafs für Mafs" der herzog und Isabella gegenüber dem wollüstigen Angelo anwenden. Im dunkel der nacht werden sultan und gattin zusammengebracht und sind von ihren erfahrungen recht befriedigt. Inzwischen entkommen

Bess und die beiden freunde Spencers auf das schiff, dieser aber wird bei dem versuche festgenommen. Ein grofsmütiger paschah entläfst ihn, um Bess sein schicksal zu melden, auf sein ehrenwort, in die gefangenschaft zurückzukehren. Als Spencer sein wort einlöst und sich hartnäckig weigert, seine frau und seine freunde dem sultan auszuliefern, soll er sterben. In diesem augenblicke erscheinen alle drei und wetteifern, den tod zu erleiden, um dadurch die anderen zu retten. Soviel edelmut rührt den despoten noch einmal. Er verzeiht, und alle ziehen beglückt und zufrieden von dannen.

Stürme und seekämpfe trennen sie auf der rückfahrt, aber in Florenz treffen sie, ohne von einander zu wissen, nach mancherlei abenteuern wieder zusammen. Der herzog verliebt sich in Bess und zieht sie an seinen hof, aber sie weist alle seine liebeswerbungen zurück, ihrem Spencer treu bleibend. Unter merkwürdigen umständen treffen sich die liebenden wieder. Spencer wird vom herzoge mit einem briefe zu Bess gesandt, hat aber diesem schwören müssen, sie weder zu küssen und zu umarmen, noch ihr ein freundliches wort zu sagen. Er hält sein versprechen, und sie, die den grund nicht kennt, glaubt sich verlassen und verraten. Um sich zu rächen, spielt sie vor Spencer die rolle der maitresse des herzogs und beschuldigt ihn, ihr ein juwel entwendet zu haben, das sie ihm selbst geschenkt hat. Spencer soll sterben. Da, im entscheidenden augenblicke, wirft sie sich ihm in die arme, und dem herzoge, der die nötige aufklärung erhält, bleibt nichts übrig, als seinen segen zu dem bunde zu geben. — An nebenhandlungen und episoden fehlt es auch hier nicht. Clem mufs als kellner in Florenz für den unumgänglichen ulk sorgen. Der edelmütige paschah erscheint auch noch einmal und zwar als kriegsgefangener und erhält den lohn seines edelmuts, indem er ohne lösegeld entlassen wird, worauf er gerührt zum christentum übertritt.

Swinburne, sicherlich ein gewichtiger zeuge, ist von dem stücke ganz entzückt. Er meint, Heywood habe "nie etwas geschrieben, das glänzender, heiterer, lebhafter, voller von leben und energie wäre, amüsanter in episode oder nebenhandlung interessanter in dem bau und fortgange der hauptgeschichte".[1])

---

[1]) a. a. o. p. 404/405.

In der tat sprüht das stück von leben und freudigkeit. Gewifs verstöfst es gegen alle nur denkbaren regeln vom bau des dramas. Aber wenn wir einmal als tatsache hinnehmen, dafs der dichter von der bühne herab in erster linie erzählen will, abenteuer und wechselfälle des geschicks, heiteres und rührendes, so müssen wir sagen, dafs die handlung sehr geschickt und fest geführt ist. Die szenen bringen das notwendige, knapp, lebendig, kraftvoll, kein wort zuviel. Wie flott und frisch ist gleich die eingangsszene in Plymouth, wie ist da alles gesehen, ein echter griff ins volle menschenleben! Und welch ein niederländisches bild entrollt uns der dichter von dem wirtshause zur Windmühle in Foy, seiner herrin, seinem lustigen kellner und den lärmenden, tosenden, prahlenden gästen! An den beständigen wechsel des ortes und den verlauf der zeit denkt man dabei so wenig, wie bei der lektüre eines abenteuerromans von Smollett. Der ort ist eben die bühne und die zeit die ideale zeit des gedankens, der phantasie.

Die handlung, das durcheinander von abenteuern, kämpfen, wunderbarem verlieren und wiederfinden ist natürlich die hauptsache in dem stücke. Aber ähnlich wie bei Dickens, der skizze an skizze reihte, sowie seine romane in lieferungen erschienen, erwachsen auch Heywood unter den händen die charaktere.

Da ist zunächst die hauptperson Bess, kein held aus der Artussage, kein Amadis oder sonnenritter, keine Elaine oder Rosamund, sondern ein mädchen aus dem volke, eines gerbers tochter und eine schenkmamsell, aber doch ein ideal des heldentums, der treue, liebe und aufopferung, und dabei temperamentvoll, voll humor "ein mädchen, das goldes wert ist", wie der nebentitel lautet.

Ihr liebhaber Spencer ist das ideal eines gentleman, rasch zum streite, aber gutmütig, edel und tapfer, sein wort heilig haltend gegenüber freund und feind. Und dabei liegt ein feiner hauch von melancholie über seinem wesen, von gleichgültigkeit gegen die unbillen und wechselfälle des geschickes, die ihm der aufregung nicht wert scheinen.

Und damit die parität gewahrt werde, stellt der dichter diesem edelmütigen christen einen eben so edelmütigen Mauren

gegenüber, den paschah Joffer, der denn auch seinen lohn empfängt.

Überhaupt enthält das stück keine bösewichter. Einige haben wohl böse anwandlungen, wie Goodlack, der kurze zeit der versuchung der habgier erliegt, kehren aber doch zum guten zurück. Selbst der orientalische despot ist kein Tamerlan oder sonstiger wüterich. Die sonne der Heywoodschen milde durchleuchtet auch ihn, sodafs er sich zweimal zu grofsmut und wohlwollen bekehren läfst.

Rührung ist der grundton dieses dramas. Wir haben keine scharfe satire, keine zerstörenden leidenschaften oder dämonische naturen. Der fröhliche optimismus des dichters läfst die schlechten alle rechtzeitig bereuen, sowie das volk es liebt. Edelmut, treue liebe, aufopferung bis zum tode siegen über bosheit und unglück. Und natürlich fehlt auch das element der lustigkeit nicht, der clown, dessen witze nach dem geschmacke des volkes recht derb und urwüchsig sind. Heywood stellt dies element an die spitze, wenn er in der vorrede sagt, das stück bringe *some mirth, some matter and perhaps some wit.* Vor allem aber ist das drama patriotisch. Der geist des Englands der blütezeit Elisabeths lebt darin, die freude an den grofstaten der englischen seehelden, die kampfeslust, die Englands seeherrschaft begründete.

So ist das drama ein volksstück im besten sinne des wortes. Romantik und realismus, die darstellung des aufserordentlichen und die spiegelung des wirklichen lebens sind hier zu einer synthese verbunden, die nicht mehr äufserlich, handwerksmäfsig und unkünstlerisch ist, wie in dem erstlingswerke "die vier Lehrlinge von London", sondern innerlich und künstlerisch.

§ 2. Die meisterwerke des bürgerlichen schauspiels:

1. Die durch güte getötete frau.

Das englische drama hatte sich in der ersten zeit seiner blüte nach kurzen, aber ohne folge gebliebenen realistischen ansätzen — ich erinnere an *Ralph Roister Doister*, *Gammer Gurton's Needle* und einige verloren gegangene kriminaltragödien[1]) —

[1]) Es sind dies *The Cruelty of a Stepmother* und *Murderous Michael* (1578).

im allgemeinen von dem leben der gegenwart fern gehalten und seine stoffe einer örtlich oder zeitlich fernliegenden welt entnommen. Um die mitte der 90er jahre macht sich ein wandel hierin bemerkbar. Die bühne, die zu jener zeit die funktionen des heutigen theaters, der presse und des romans vereinigte, ergreift auch von der umwelt besitz, erobert diese, an der das schauspiel bisher achtlos oder verächtlich vorübergegangen war, der dramatischen kunst.

Drei richtungen lassen sich in dem so entstehenden realistischen dramen unterscheiden. Die erste ist die kriminaltragödie, deren frühestes uns erhaltenes beispiel das bedeutende stück *Arden of Feversham* (1592) ist und von der uns bis 1602 die namen von noch zwölf dramen überliefert sind,[1]) die allerdings bis auf zwei[2]) verloren sind. — Die zweite richtung ist die der realistischen sitten- und charakterkomödie mit ethischer tendenz und satirischer darstellung des alltäglichen lebens, eine gattung, die von Ben Jonson begründet und zu einer bedeutenden höhe gebracht und dann von den meisten der späteren lustspieldichter gepflegt wurde. Etwa um dieselbe zeit entsteht ein drama, das seine stoffe auch dem bürgerlichen leben entnimmt, aber dies ernsthaft und sympathisch, gewissermafsen um seiner selbst willen behandelt. Die hauptvertreter dieser gattung sind Dekker und Heywood, und zwar pflegt Dekker besonders die heitere, zum lustspiele neigende gattung, das bürgerliche lustspiel, Heywood seiner natur und anlage nach die ernsthafte, mit der tragödie verwandte, das bürgerliche schauspiel. Ja, er kann der begründer dieser gattung genannt werden, die dann im 18. jahrhundert einen neuen aufschwung nimmt und von England aus auch die deutsche und französische bühne erobert.

Sein erstes und berühmtestes stück dieser gattung ist das drama *A Women Killed with Kindness*, für das er von Henslowe am 12. Februar und 16. März 1603 6 l. erhielt, während allein für das kleid der heldin 6 l. 13 s. bezahlt wurde.

---

[1]) Vgl. H. W. Singer, Das bürgerliche Schauspiel in England. Leipzig 1891.

[2]) Es sind *A Warning for Fair Women* (1599) und *Two lamentable Tragedies* by Rob. Yarington (1602).

Das stück wurde im jahre 1607 zuerst gedruckt und erschien in dritter auflage 1617. Es war offenbar sehr beliebt, wird häufig erwähnt [1]) und hat ein langes nachleben in bearbeitungen gehabt. [2]) Es ist noch im jahre 1887 am 8. März in London von der Dramatic Students' Society mit erfolg aufgeführt worden.

Heywood war sich wohl bewufst, hier etwas neues zu bieten. Der prolog ermahnt die zuschauer, keine pracht zu erwarten und weist auf die dürftigkeit des gegenstandes, die kahlheit der szene hin. [3]) Ähnlich wie Jonson im prologe zu *Every Man in his humour,* aber nicht, wie dieser, voll selbstbewufstsein, sondern sich bescheiden entschuldigend und an die "gentle thoughts", die freundliche nachsicht der zuschauer appelierend, stellt er seinen getreuen realismus dem glanze anderer bühnenbilder gegenüber.

Der schauplatz des dramas ist im norden Englands. Der name Chevy Chase, die einzige ortsbezeichnung in dem stücke rief bei den Londonern die erinnerung an die berühmte volksballade und die kämpfe des grenzlandes wach. Die personen sind landedelleute, ihre familien, ihre diener und pächter. Die verwaltung und bebauung der güter ist ihre beschäftigung, die jagd, die falkenbeize, wettkämpfe und ländliche tänze bilden ihr vergnügen. Hier, fern von dem ehrgeizigen getriebe des hofes, da fühlt sich der unabhängige, auf seinem besitztum schaltende edelmann als ebenbürtiger genosse eines königs, als selbst ein könig. [4]) Aber auch die leidenschaften sind hier ungeschwächt, der hafs wie die liebe, und locker sitzen die degen in der scheide.

Zwei handlungen, zwei schicksale legt der dichter in diese umwelt hinein, die mit einander nur äufserlich durch die verwandtschaft der hauptcharaktere verknüpft sind. Für

[1]) Schon 1604 von Middleton in dem pamphlete *The Black Book,* ferner in Fletchers *The Woman's Prize* III, 4. Vgl. Ward II, 562.

[2]) 1776 erschien eine bearbeitung *The Fatal Error* von Benjamin Victor, 1810 eine andere unter dem titel *Ingratitude.* Vgl. darüber Singer a. a. o.

[3]) *I come but like a harbinger, being sent | To tell you what these preparations mean | Look for no glorious state, our Muse is bent | Upon a barren subject, a bare scene.*

[4]) So sagt Frankford II, 1.

die haupt- und titelhandlung hat der dichter in Painters *Palace of Pleasure* die anregung gefunden;[1]) doch hat er diese in ganz eigenartiger, origineller weise verarbeitet.

Master Frankford, ein begüterter und wegen seiner gastlichkeit und hilfreichen güte allgemein beliebter landedelmann feiert seine vermählung mit der schwester von Sir Francis Acton. Stolz auf seine angesehene stellung fühlt er sich doppelt glücklich im besitze der schönen liebenden frau. Einen seiner hochzeitsgäste, einen armen standesgenossen, Wendoll, fordert er auf bei ihm zu bleiben und sein hausgenosse zu sein, was jener mit beteuerungen der dankbarkeit annimmt. Aber bald erwacht in dem gaste eine glühende liebe zur gattin seines ihm voll vertrauenden freundes und wohltäters. Vergebens kämpft Wendoll gegen die verheerende leidenschaft. Er unterliegt und offenbart frau Frankford seine gefühle. Sie erinnert ihn an die pflichten der dankbarkeit und der freundestreue. Er weifs das alles und mehr und hat es aufgezeichnet auf "der roten tafel seines herzens". Und sie mit dem sophismus der leidenschaft überrumpelnd, sein leben gleichsam in ihre hand gebend, ruft er aus:

"Sagts eurem gatten; er wird fort mich schicken
Und dann bin ich verloren; mir ists gleich,
Wars doch um euch. Vielleicht wird er mich töten,
Mir ist es gleich; es war für euch; und wenn
Ich in der ganzen welt als schurke gelte
Und als verräter; mir, mir ist es gleich!
Armut und schande, tod, schmach und skandal,
Ich wage alles, denn ists mir nicht gleich?
Für euch nur will ich leben, für euch sterben."[2])

Und frau Frankford fühlt sich überwältigt von der macht seiner leidenschaft. "Was soll ich sagen?" ruft sie aus. "Meine seele wandert und ist irre gegangen, oh herr Wendoll,

[1]) Köppel weist hin auf I, Nov. 58 (Übersetzung aus dem Heptameron der königin von Navarra), wo eine ähnliche ehebruchsgeschichte erzählt wird, doch ist der schlufs ganz anders. Der beleidigte gatte nimmt an der frau eine ausgeklügelte rache, ohne sein haus blofszustellen. Eine andere novelle derselben sammlung (I, 43) stimmt in einzelheiten mit Heywoods drama überein, doch ist auch hier der ausgang ganz verschieden. Vgl. darüber Robert G. Martin in den Englischen Studien 1911 s. 229 ff.

[2]) II, 3.

oh" — und sie fällt. Doch ein treuer diener, Nikolaus, hat die schuldigen belauscht und erzählt seinem herrn, was er gehört hat. Dieser gebietet ihm zuerst schweigen und stellt sich ungläubig. Aber ein kartenspiel mit seiner frau und dem falschen freunde, voll von doppeldeutigen bemerkungen und verhaltener leidenschaft, bestärkt ihn in dem furchtbaren verdachte. Er läfst sich nachschlüssel zu allen türen machen und überrascht so, in der nacht, von einer angeblichen reise heimkehrend, seine frau in den armen ihres buhlen. Mit gezücktem degen verfolgt er den im nachtgewande fliehenden verführer, aber eine magd hält ihn zurück und er dankt ihr, ihn vor blutvergiefsen geschützt zu haben. Seine frau wirft sich ihm zu füfsen und bittet um ihren tod. Er aber läfst die kinder herbeibringen und verstöfst seine frau dann, ihr ein anderes haus anweisend. Alle ihre habe gibt er ihr mit. Rührend, fast zu rührend ist der ausgang der handlung. Nach dingen suchend, die seiner frau gehört haben, findet Frankford ihre laute, und der anblick derselben läfst ihn noch einmal in pathetische klagen ausbrechen:

> "Die laute ists; ach diesem instrument
> Entlockten ihre finger süfse töne,
> Doch trennt ein mifston unsre herzen jetzt.
> Wie haben diese griffe mich erfreut,
> Die mir nun so ans herz gegriffen haben.
> Oft hat sie dieses melanchol'sche holz,
> Das ach! ihr fehltritt still und stumm gemacht,
> Süfs reden lassen, und manch' schöne weise
> Hat ihre stimme hell dazu gesungen.
> Wie klangen beide herrlich dann zusammen!
> Bringt es ihr eilig nach!"

Sie aber verlangt, reuevoll, nur nach dem tode. Den verführer, der ihr auch einmal naht, stöfst sie mit abscheu von sich. Dieser geht fort, um wie Cain in der fremde umherzuirren, hoffend nach jahren, wenn seine untat vergessen sein wird, nach England zurückkehren zu können und vielleicht bei hofe eine anstellung zu erlangen. Man sieht, auch der missetäter soll nicht in verzweiflung gelassen werden; wir dürfen auch für ihn auf eine bessere zukunft hoffen. Frau Frankford aber siecht dahin. Sie hat nur noch den

einen wunsch, ihren gatten noch einmal zu sehen, und er kommt, um ihr zu verzeihen und sich mit einem kusse neu mit ihr zu vermählen. Dann stirbt sie. Auf ihrem marmorgrabmal soll mit goldenen lettern die inschrift stehen: "Hier liegt die, die ihres gatten güte tötete."

Die zweite handlung ist einer novelle des Bandello durch die vermittlung von Painter entlehnt[1]) und vom dichter nur im einzelnen den englischen verhältnissen angepafst und dramatisch zusammengezogen worden. Bei einem wettkampfe der falken und hunde, der in Chevy Chase stattfindet, entsteht ein streit, in dessen verlauf die partei des Sir Charles Mountford zwei diener von Sir Francis Acton tötet. Mountford, der nicht fliehen will, weil er sich nicht von seiner heimat und dem väterlichen erbe trennen kann, wird verhaftet. Er erlangt zwar nach längerer zeit seine freiheit wieder, aber der prozefs hat sein vermögen aufgezehrt. Von einer jahresrente von 2500 l. ist ihm nur ein landhaus und 500 l. vermögen geblieben. So mufs er mit seiner treuen schwester Susanne sein besitztum selbst bebauen, aber er findet sich bald in seine armut, denn "zufriedenheit", sagt er, "ist ein königreich und diese krone trage ich". Ein böser nachbar aber, den es nach seinem hause gelüstet, hat ihn durch ein darlehn, das er nicht zurückerstatten kann, in seine gewalt bekommen, und, da er das haus seiner väter nicht verkaufen will, mufs er wieder ins gefängnis wandern. Sein todfeind Sir Francis Acton weidet sich an seinem unglücke. Er gefällt sich in dem gedanken, die rache noch weiter zu treiben und auch noch die schwester zu verführen. Ihr anblick aber erweckt plötzlich in ihm das gefühl glühender liebe. Er mufs sie gewinnen. Und da sie alle seine geschenke zurückweist, bleibt nur der weg, ihrem bruder, seinem feinde, gutes zu tun. Sir Charles Mountford erfährt plötzlich, dafs seine schulden bezahlt sind und er frei ist. Er ist hocherfreut, aber sein stolz kann den gedanken, seinem todfeinde diese freiheit zu verdanken, nicht ertragen.

Und nun verfällt er auf das mittel, das in "Mafs für Mafs" Claudio in einem augenblicke der todesfurcht seiner

---

[1]) Bandello III. Nov. 49; Painter II, 30. Vgl. Ott, Die italienische Novelle im englischen Drama s. 63 und Köppel, Quellenstudien s. 137.

schwester Isabella zumutet. Susanna soll mit ihrer weiblichen ehre die schuld bezahlen. Anders als Isabella zeigt sie sich hierzu bereit; allerdings will sie sich im entscheidenden augenblicke das leben nehmen. Und der bruder ist merkwürdigerweise damit einverstanden, dafs seine schwester für seinen familienstolz ihre ehre gefährde und ihr leben opfere. Natürlich geht alles gut aus. Sir Francis Acton ist von dem edelmute des geschwisterpaares gerührt und bietet der Susanna seine hand an. Die todfeinde werden freunde, der hafs wird liebe.

Auch diese handlung ist auf rührung gestimmt. Aber sie erscheint uns unnatürlich und mehr eine geschickte spekulation auf die tränendrüse als ein ergreifendes bild menschlichen schicksals. Der wert des dramas liegt in der titelhandlung, die eine ebenso geist- und gemütvolle wie tief sittliche lösung eines familienkonfliktes bietet, eine lösung, die in jener zeit rascher entschlüsse, wilder leidenschaft und mafsloser gefühle und handlungen von besonderer wirkung sein mufste.

Dieser teil des dramas ruht besonders auf dem charakter Frankfords. Er verkörpert, ähnlich wie der goldschmied Matthew Shore in *Edward IV* ein ideal edler männlichkeit, das der renaissance im allgemeinen noch fremd war, das ideal des "christian gentleman", wie es Addison in Sir Roger Coverley und Thackeray in Colonel Newcome dargestellt hat. Die religion hat bei ihm die ursprünglichen leidenschaften und triebe gemildert und gedämpft; deshalb tötet er die schuldigen nicht, weil er sie nicht mit allen ihren sünden beladen ins jenseits schicken will. Die übrigen charaktere, der leichtsinnige aber schnell bereuende verführer und die im grunde brave, aber schwache ehefrau, eine zweite Jane Shore, verblassen neben ihr. Die charaktere der zweiten handlung scheinen mir einer sensationellen, novellistisch zugespitzten handlung zu liebe verzeichnet, entweder eine unmögliche vereinigung der verschiedensten tugenden aufweisend, wie Susanna, oder voll von widersprüchen, wie ihr bruder, der als edel und hochherzig gelten soll und doch die ehre, ja das leben seiner schwester seinem familienstolze opfern will. Die nebenpersonen, die edelleute, sowie die scherzenden diener sind sehr lebensvoll geschildert. Heywood dringt zwar nicht in die

tiefen der menschlichen natur, aber er ist ein ausgezeichneter darsteller ihrer oberfläche.

Das stück, wohl das erste rührdrama der modernen literatur, hält sich frei von den klippen dieser gattung, falscher sentimentalität und rührseligkeit, und gehört sicherlich zu den hervorragendsten dramen der zeit.

2. Glück zu lande und zur see.

Das nächste drama Heywoods aus dem bürgerlichen leben *Fortune by Land and Sea*, ist erst nach seinem tode im jahre 1655 gedruckt worden. Es trägt neben seinen namen den William Rowleys, von dem wir nur drei mit sicherheit allein verfaſste stücke besitzen, der aber in 25 andern als mitarbeiter ausdrücklich genannt wird oder doch in betracht kommt. Dieser war von 1610 an Mitglied der gesellschaft des herzogs von York, ist aber schon vorher als dichter und schauspieler im theaterbetriebe tätig gewesen. Da nun stücke, an denen er beteiligt war, von Heywoods gesellschaft aufgeführt worden sind,[1]) so nimmt man wohl mit recht an, daſs er dieser, wenn auch nur als lohnschauspieler, angehört und um diese zeit mit Heywood zusammen gearbeitet habe. Deshalb setzt man das drama allgemein in die zeit von 1607—1609, wozu auch der häufige reim und einige, allerdings unbedeutende, Shakespeare-anklänge stimmen.[2]) Doch kommt der hauptanteil sicherlich Heywood zu, da das drama ganz den stempel seiner lebensauffassung und seiner kunst trägt.

Zwei handlungen sind, wie gewöhnlich, durch die verwandtschaft der hauptpersonen verbunden. Die eine, ein echtes familiendrama, ist wohl vom dichter selbst erfunden worden. Ein hartherziger vater, mit dem bezeichnenden namen Harding, verstöſst seinen ältesten sohn Philip, weil er ein armes mädchen geheiratet hat. Dieser, der nicht, wie Shakespeares Orlando in "Wie es Euch gefällt" in den Ardennerwald fliehen kann, begibt sich mit seiner frau, da er kein anderes mittel der existenz hat, in den dienst seines vaters. Er erduldet alle

[1]) So das 1607 gedruckte und zusammen mit John Day und Robert Wilkins verfaſste stück *The Travailes of the three English Brothers Shirley.*

[2]) Vgl. Köppel a. a. o. s. 13/14. Eine stelle (I, 3): *Murderers once being in Wade further till they drown* erinnert an Macbeth III, 4, 136; eine andere (II, 1): *And hand to hand In single opposition* an 1. Henry IV, I, 3, 99.

leiden der armut, die hartherzigkeit und den spott des alten, die hämische schadenfreude seiner jüngeren brüder, die zurückweisung durch falsche freunde, aber er hat auch einigen trost in der liebe seiner frau, dem mitgefühl einer edlen stiefmutter und eines lustigen clowns. Schliefslich macht ihn der tod des vaters, der aus schrecken über einen vermeintlichen verlust ohne testament stirbt, als ältesten zum herrn und er hat die genugtuung, seine bösen brüder durch leichtsinn in armut und elend verfallen und die falschen freunde durch betrug und diebstahl ihr vermögen verlieren zu sehen. Doch zeigt er sich im glücke ebenso edel wie geduldig im unglücke.

Die handlung ist voll von rührung, und die tränen fliefsen reichlich. Philip Harding achtet den verlust des vermögens gering, aber der verlust der liebe des vaters "lockt ihm ströme aus den augen", der clown weint, wie er seinen jungen herrn und dessen frau in ihren schlechten kleidern sieht, und der vater der frau, der alte Forrest, der vergebens den harten vater, seinen früheren freund, um mitleid gebeten hat, kann ihnen auch nur mit seinen tränen helfen.

Mit dieser rührenden handlung ist eine andere verbunden, die an "das schöne Mädchen aus dem Westen" erinnert, realistisch und zugleich romantisch, wie dieses drama, und durchweht von der frischen seebrise. Hier stützt sich der dichter zum teil auf ein wirkliches geschehnis, den tod und die letzten reden der seeräuber Clinton, Thomas Walton und Arnold, wie sie durch ein pamphlet vom jahre 1586 (buchhändlerregister vom 15. August) überliefert sind.[1])

Frank Forrest wird in einem wirtshausstreite erschlagen. Sein jüngerer bruder rächt seinen tod, indem er seinen mörder im duell tötet. Er mufs fliehen, wird durch die frau Anna Harding gerettet und heimlich in einer kiste zu ihrem bruder, einem kaufmann in Gravesend, geschickt. Mit dessen hülfe entkommt er nach Frankreich. Bald darauf wird der kaufmann von zwei kühnen seeräubern, Clinton und Purser,[2]) gefangen genommen. Der junge Forrest, der es inzwischen

---

[1]) Vgl. die Shakespeare Society's Papers, vol. III, 2.

[2]) Statt dieses namens, der wohl mehr die tätigkeit, die des säckelmeisters bezeichnet, wird zweimal Tom Watton, genannt, der Thomas Walton des prosaberichtes (V, 1).

zum kapitän gebracht hat, errettet ihn und nimmt die seeräuber gefangen, die mit todesverachtung und kühnem trotze am galgen sterben. Forrest erhält verzeihung für sein duell, wird von der königin sogar zum ritter geschlagen und erhält die hand der jungen frau, die ihn gerettet hat, eben jener frau Harding, deren gatte, wie wir aus der anderen handlung wissen, kurz vorher gestorben war.

Wenn die erste handlung an die sentimentalität des volkes appelliert; so wendet sich diese an seinen patriotismus und seine freude an mut und kraft. Die einzelnen szenen sind packend und interessant, voll leben und wahrheit. Auch der scherz fehlt natürlich nicht. Der clown, der ihn vertritt, ist ein gutmütiger schalk, der die schlechten gerne neckt und aufzieht und den guten hilft. Oft ist der ulk für unseren geschmack übertrieben, aber das volk verlangt es so. Die charaktere scheiden sich einfach in gute und schlechte, humane und hartherzige, ohne psychologische rätsel oder besondere tiefe. Die guten sind für unseren geschmack allerdings zu weichherzig und zu passiv; es fehlt ihnen die galle. Die sprache ist kraftvoll und edel und erhebt sich zu hoher poesie in der schilderung des todes der seeräuber, wo der dichter sich an ein document humain anschliefsen konnte. Ich kenne kein drama, das den namen eines volksstückes im besten sinne mehr verdiente.

3. Der englische reisende.

Das drama *The English Traveller*, erschienen im jahre 1633 mit widmung, vorrede und prolog, ist von den "dienern ihrer majestät" im Cockpit aufgeführt worden. Da aber eine truppe dieses namens in Cockpit nur von 1617—1619, dem tode der königin Anna, und dann wieder nach 1625, der thronbesteigung Karls I. und der königin Henrietta, bestanden hat und da das stück die beschreibung eines "komischen schiffbruchs" enthält, die sich an eine 1625 erschienene übersetzung eines lateinischen buches von Phil. Camerarius anschliefst, so mufs es nach 1625 verfafst worden sein.[1]) Vermutlich fällt

[1]) Vgl. darüber Engl. Studien XXXVI, 1906 einen aufsatz von Bang und H. de Vocht. Die übersetzung von John Molle erschien bei Adam Islip, der im jahre 1624 auch Heywoods *Gynaikeion* druckte. Eine stelle derselben findet sich fast wörtlich in Heywoods drama.

auch die abfassungszeit nicht sehr lange nach dieser zeit, da Heywood im jahre 1624 die hauptfabel in seinem Gynaikeion als eine, die sich nach seinem wissen kurz vorher ereignet habe, erzählt hat.[1])

Der prolog weist noch ausdrücklicher als der des dramas "Die durch Güte getötete Frau" auf die einfachheit der handlung hin, die weder trommeln noch trompeten, keine pantomime, keinen kampf und keine hochzeit, nicht einmal ein lied, einen tanz oder ein maskenspiel enthalte, sondern nur "kahle zeilen", d. h. blofsen dialog ohne theatralisches gepränge und äufsere dramatik bringe. Der schauplatz des stückes ist teils in Barnet, teils in London. Zwei handlungen sind ganz äufserlich dadurch verknüpft, dafs die hauptträger derselben nachbarn in Barnet sind.

Wieder handelt es sich um einen ehebruch. Aber im vergleich zu dem ersten ehebruchdrama Heywoods ist die handlung dadurch kompliziert, dafs zwei betrogene da sind, neben dem bejahrten gatten der jugendlichen ehebrecherin ihr jugendgeliebter Geraldine, "der englische reisende", dem sie sich nach seiner rückkehr von langen reisen in Rom und im heiligen lande in feierlicher weise über den tod ihres gatten hinaus verlobt hat. Geraldine ist es auch, der den ehebruch entdeckt, aber grofsmütig, wie Frankford, schont er den verräter, einen falschen freund, den er selbst ins haus eingeführt hat, verzeiht sogar der schuldigen frau, die übrigens, ebenso wie ihr galan, nichts von der entdeckung weifs, und beschliefst von neuem auf reisen zu gehen. Als sie aber bei seinem abschiede schmerz über sein fortgehen heuchelt, da kann er nicht mehr an sich halten und wirft ihr ihr verbrechen vor. Und nun folgt auf den unerklärlich schnellen fall noch schneller als in dem verwandten drama die tiefste reue und ein gar zu gelegener schneller tod.[2]) Der falsche freund entkommt und hat als einzige strafe die qualen seines gewissens. Der alte herr setzt Geraldine zu seinem erben ein und schliefst, zu schnell getröstet, mit den worten:

---

[1]) In *The General History of Women* (oder *Gynaikeion*) steht sie im vierten buche Melpomene unter dem titel *A modern History of an Adulteress* pp. 268—274 der ausg. von 1657.

[2]) In der prosaerzählung ist Geraldine schon bis Gravesend gereist, als ihn die nachricht von dem tode der frau Wincott erreicht.

"Nach jubel trauer, wir sind wie 'n froher erbe,
Der schwarz beim tod des kargen vaters trägt,
Doch andern sinn in seinem herzen hegt."

Im gegensatz zu dieser allzu rührseligen, sentimentalen geschichte steht die komische nebenhandlung, die der dichter der "Mostellaria" seines lieblingsdichters Plautus entlehnt hat. Ein verschwenderischer junger mann bringt das vermögen seines abwesenden vaters mit lustigen zechgenossen und losen frauenzimmern durch. Der alte herr kommt unvermutet zurück. Ein schlauer diener hält ihn vom hause fern, indem er ihm vorspiegelt, der geist eines gemordeten mannes gehe darin um. Der betrug kommt natürlich am schlusse an den tag, aber der reuige sohn und auf seine fürsprache auch der lustige diener erhalten von dem gutmütigen alten verzeihung. Die handlung ist frisch und lebhaft, geschickt gebaut und gewürzt durch die derben späfse und harmlosen wortwitze eines clowns, der ja bei Heywood nie fehlt.

Aus heiterkeit und rührung ist auch dieser trank gebraut. Wenn Heywood wirklich, wie er in der prosaversion der hauptfabel sagt, diese der wirklichkeit entnommen hat, so hat er sie gleichsam ins melodramatische stilisiert. Schwäche und schurkerei auf der einen seite sind ebensosehr ins unerklärliche gesteigert, wie der edelmut des helden fast übermenschlich erscheint. Und schuld und reue und der alles sühnende und versöhnende tod folgen mit einer unkünstlerischen moralischen absichtlichkeit auf einander, kommen gleichsam wie gerufen. Wenn das drama dennoch bedeutend ist, so verdankt es das der fähigkeit seines schöpfers, menschen von fleisch und blut hinzustellen. Ein solcher ist vor allem der junge Geraldine, einer der echtesten gentlemen in der englischen literatur, wie Ward ihn nennt, das muster eines freundes, sohnes und hingebenden liebhabers und trotz alledem keine abstrakte idealfigur. Heywood hat hier die gestalt des Frankford, des "christian gentlemen" noch einmal geschildert, ohne sich doch zu wiederholen. Und auch die beiden alten herren, der alte Geraldine und der alte Wincott, sind prächtige gestalten, wenn auch der letztere sich etwas zu leicht mit der katastrophe seines eheglücks und dem tod der gattin abfindet. Und was uns besonders anzieht, das ist die breite

menschlichkeit der darstellung, die art, wie Heywood das leben als ganzes sieht, das leben des wohlhabenden höheren bürgerstandes, ein milieu geregelter, ruhiger und heiterer lebensführung und milder religiosität, in das die wilde leidenschaft eines mifsgünstigen fremden und die weibliche schwäche furchtbar hineinbrechen, um es zu stören, ohne es aber auf die dauer — so will es der optimismus des dichters — zerstören zu können.

§ 3. Familiendramen, die Heywood zugeschrieben werden.

Noch zwei familiendramen aus dem Londoner leben werden Heywood zugeschrieben. Im jahre 1602 erschien das vermutlich kurz vorher von den dienern des grafen Worcester, also Heywoods truppe aufgeführte stück "Wie ein Mann eine gute Frau von einer schlechten unterscheiden kann".[1]) Das thema des stückes ist männlicher leichtsinn und treue und hingebung einer frau im gegensatze zu der verworfenheit und niedertracht einer kurtisane. Der böse gatte verabreicht seiner frau einen schlaftrunk in der meinung, es sei gift, und wird am ende von der totgeglaubten von dem henkerstode gerettet, dem die kurtisane ihn ausliefern will, und natürlich gebessert und bekehrt. Der ton des stückes ist zu roh und abstofsend, als dafs es ganz Heywood zugeschrieben werden könnte. Doch lassen manche humanere züge, namentlich eine bankettszene (III, 3), auf der die kurtisane ganz entgegen ihrem sonstigen charakter aus scham und mitleid den ihr zugewiesenen platz der auch anwesenden hausfrau nicht einnehmen will, ferner der charakter des witze reifsenden clowns, sowie der eines pedantischen schulmeisters, dessen verdrehungen des Lateinischen denen eines pedanten in einem anderen stücke Heywoods ähnlich sind,[2]) es wahrscheinlich erscheinen, dafs

[1]) *A pleasant conceited Comedie Wherein is shewed how a man may choose a good Wife from a bad As it hath been sundry times Acted by the Earle of Worcesters Servants.* 1602. Fleay und Swinburne schreiben das stück Heywood zu. Schelling (I, 331) nennt als verfasser auf grund einer handschriftlichen notiz in einem exemplar der ersten ausgabe Joshua Cooke, was ein versehen sein soll für John Cooke, den verfasser von *Greene's Tu Quoque.*

[2]) In *The Wise Woman of Hogsdon* II, 2. Vgl. darüber Fleay a. a. o.

unser dichter an diesem auch sehr rührseligen stücke, das von seiner truppe aufgeführt worden ist, einigen anteil gehabt hat.

Ähnlich wird es sich wohl verhalten mit dem lustspiele "Das schöne Mädchen von der Börse".[1]) Dies zuerst 1607 anonym gedruckte stück, als dessen verfasser Francis Kirkman im jahre 1671 Heywood nennt, ist ein intriguenlustspiel, dessen handlung sich um die liebschaften zweier stadtmädchen dreht und in der ein krüppel, der in einem häfslichen körper eine sehr edle seele und einen scharfen witz trägt, die hauptrolle spielt. Das stück lehnt sich in auffallender weise in stil, charakteristik und situationen an Shakespeares frühere lustspiele und auch an Ben Jonsons "humoristische" komödien an, ist sehr jugendlich-bombastisch und affektiert im stil, das werk eines akademisch gebildeten anfängers von talent. Von dem durchaus unrealen literarischen witzgeplänkel stechen aber einige szenen ab, die sowohl durch den frischen natürlichen realismus der sprache und der charakteristik als durch eine besondere manier, die charakterisierung einer humoristischen person durch eine stehende redensart, stark an Heywoods art anklingen.[2]) Diese szenen werden vermutlich von Heywood herrühren, der sie dem stücke, das er für die bühne angenommen hat, eingefügt haben wird. Kirkman hat aber wohl von der beziehung Heywoods zu dem stücke kenntnis gehabt. Dafs das ganze drama, das wahrscheinlich um 1601 oder 1602 entstanden ist, von Heywood herrühre, ist nicht anzunehmen; Heywood ist niemals in dem mafse, wie der dichter desselben, ein nachahmer gewesen.

§ 4. Realistische dramen in verbindung mit sozialer satire.

1. Die weise Frau von Hogsdon.

Heywood ist nicht ein sozialer satiriker wie Jonson. Torheit und laster zu geifseln, soziale schäden aufzudecken, die welt zu bessern, ist nicht das ziel seiner kunst. Aber als

---

[1]) *The Fayere Mayde of the Exchange, with the pleasant humours of the Cripple of Fenchurch. Very Delectable and full of mirth.* 1607. Ich habe über die verfasserschaft dieses stückes gehandelt in den Englischen Studien XLV.

[2]) Ein biederer kaufmann Fowler sagt bei jeder gelegenheit *a very good conceit* u. ä., ähnlich wie Josselin in *Edward IV and so forth* und Hobson in *If you know not me bones a me.*

feiner und scharfer beobachter der wirklichkeit stöfst er dann und wann auch auf soziale gegenstände. Zu den stücken dieser art gehört das lustspiel *The Wise Woman of Hogsdon,* das im jahre 1635 mit seinem namen und motto, allerdings ohne andere beigaben, gedruckt worden ist. Seine abfassungszeit, die von den literarhistorikern in das jahr 1604 verlegt wird,[1]) mufs zweifelhaft bleiben; nur soviel ist gewifs, dafs sie nach 1603 anzusetzen ist, da das stück eine anspielung auf Heywoods eigenes drama "Die durch Güte getötete Frau" enthält.[2])

Im mittelpunkte des lustspiels steht die blofsstellung des treibens einer sog. "weisen frau". Die "weise frau von Hogsdon", die weder lesen noch schreiben kann, treibt ein lebhaftes und einträgliches geschäft; sie bringt paare zusammen, besorgt heimliche geburten, schafft uneheliche kinder bei seite, heilt und bespricht krankheiten, sagt wahr aus der hand, findet verlorene dinge wieder und heilt verrückte, alles auf grund einiger menschenkenntnis und schlauheit. Sie ist stolz auf ihren ruf in der welt, sich ihren vorgängerinnen anreihend, unter denen "mutter Bomby" uns durch Lylys lustspiel bekannt ist, und sie wird auch am ende nicht etwa beschämt oder bekehrt, sondern kann noch den dank der personen für ihre wirksamkeit in empfang nehmen. Heywood ist kein moralist; er ist auch kein philosoph und hat nicht, wie Jonson im "Alchimisten" oder Balzac in "La Peau de Chagrin" und "La Recherche de l'Absolu", um den aberglauben eine packende darstellung menschlicher torheiten und leidenschaften gruppiert. Die "weise frau" dient bei ihm nur dazu, die personen recht durch einander zu jagen und ein verworrenes knäuel von listen und zufällen zu schaffen, in dessen entwirrung der dichter seine kunst der dramatischen technik zeigt. Das stück ist eine intriguenkomödie mit täuschungen, verkleidungen, mifsverständnissen, verwechslungen, belauschung und verstellung — kurz blofser situationskomik.

Drei liebespaare mit ihren vätern und dienern laufen durcheinander. Ein junger wildfang Chartley ist seiner verlobten davon gelaufen, die ihm in der verkleidung eines knaben folgt und sich in den dienst der weisen frau begibt, wo sie

---

[1]) Von Fleay und nach ihm von Schelling, Köppel und Ward.

[2]) III, 2: *we shall else have thee claim kindred of the woman killed with kindness.*

sich wieder als mädchen verkleidet. In dieser verkleidung und in einer maske heiratet sie ihren ungetreuen liebhaber, der mit einer goldschmiedstochter verheiratet zu sein glaubt, deren liebe er gewonnen hat, die er aber auch schon wieder verlassen hat, um sich mit der tochter eines reichen ritters unter falschen vorwänden zu verloben. Ein zweiter junger mann erhält die goldschmiedstochter, während die tochter des ritters von einem dritten geheiratet wird, der sich als lateinischer lehrer in das haus ihres vaters eingeschlichen hat. Jeder Hans hat seine Grete, und die väter geben den segen dazu.

Die führung der intrigue und die zusammenfassung aller fäden in einer meisterhaften schlufsszene ist ein kunststück dramatischer technik. Die wahrscheinlichkeit ist zwar nicht immer gewahrt, und die psychologie und motivierung ist schwach, aber an lebendigen bühnenbildern fehlt es nicht.

Die charaktere sind mit wenigen geschickten strichen gezeichnet, die drei jungen leute, namentlich der wildfang Chartley, der allerdings seine wildheit bis zum betruge und zur fälschung treibt, die väter, der unwissende ritter und der biedere goldschmied, der, als er seine tochter verlassen sieht, kriegerische anwandlungen bekommt und sich stolz seiner feldzüge in Frankreich und Spanien und seiner fechtübungen als lehrling in Finsbury und St. George's Field erinnert, dann der witzelnde clown, der nie fehlt, und der unwissende schulmeister, dessen küchenlatein zu recht billigen wortwitzen gelegenheit gibt, übrigens ein schmarotzer und tellerlecker. Die drei jungen mädchen sind blofse lustspielfiguren, sowohl die treue liebende, die dem ungetreuen manne in männerkleidung folgt, eine prosaische Julia oder Viola als auch die beiden anderen, die schliefslich froh sind, einen mann zu bekommen, wenn es auch nicht der rechte ist. Einen moralischen mafsstab dürfen wir an dies muntere und leichte lustspiel nicht legen. Es ist nicht unmoralisch sondern amoralisch. Die welt erscheint als ein buntes gewebe von begierden, intriguen und zufällen, und die sittlichkeit hat nur als konvention geltung.

2. Die Hexen von Lancashire.

Zu derselben gattung gehört das drama "die Hexen von Lancashire", das Heywood zusammen mit dem diener, schüler und freunde Ben Jonsons, Richard Brome, um 1634 ver-

fafst hat. Das in diesem jahre auch gedruckte stück [1]) behandelt ein ganz aktuelles thema, einen hexenprozefs, der im jahre 1633 im Pendle Forest in Lancashire spielte. Dort waren auf die aussage eines knaben hin 17 frauen festgenommen und zum tode verurteilt worden. Doch schob der richter die hinrichtung auf und liefs die sache dem könige Karl I. vortragen, der vier der hexen nach London bringen und dort neu verhören liefs. Es stellte sich bald heraus, dafs sie fälschlich angeklagt waren, und alle 17 weiber wurden freigelassen. [2])

Das stück ist ein glänzendes oder vielmehr trauriges beispiel für die journalistische seite des englischen dramas jener zeit, die schnelligkeit, mit der man sensationelle stoffe auf die bühne brachte. Es ist aufgeführt worden, nachdem "der fette kerkermeister", wie es im prolog heifst, "die hexen zur stadt gebracht hatte" und ehe das urteil gesprochen war. Die dichter erklären zwar im epilog, nicht richter sein zu wollen, und empfehlen die hexen der gnade "nach einer gerechten verurteilung", aber diese worte zeigen schon ihren standpunkt und lassen uns ahnen, welchen verderblichen einflufs das drama ausüben mufste, wenn es die armseligen opfer des aberglaubens auf der ersten bühne der hauptstadt von einem sensationslüsternen publikum an den pranger stellte.

Der hexenspuk war auf der englischen bühne nicht neu. [2]) Shakespeares drei schicksalsschwestern im *Macbeth* waren mit dröhnenden schritten geisterhaft-dämonisch über die bretter geschritten. Dann hatten Middletons gröbere geschöpfe dort in dem schauerdrama "die Hexe" ihre phantastisch-perversen sprünge ausgeführt. Ben Jonson hatte in einem maskenspiele vor dem in diesen dingen gelehrten könige Jakob eine hochpoetische und zugleich wissenschaftlich-gründliche darstellung des hexenwesens gegeben (1609), und endlich hatten die verfasser des dramas "die Hexe von Edmonton" (1621) eine wirklich hingerichtete hexe auf die bühne gebracht, ganz im

[1]) Der titel lautet: *The Late Lancashire Witches. A well received Comedy, lately Acted at the Globe on the Banke-side by the Kings Majesties Actors. Written by Thomas Heywood and Richard Brome. Aut prodesse solent, aut delectare* — London 1634.

[2]) Vgl. meine abhandlung in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift IV, 10 u. 11: Die Hexen im englischen Renaissance-Drama.

sinne des brutal-naiven aberglaubens, aber doch auch bemüht, diesem eine moralisch-symbolische seite abzugewinnen und vor allen dingen voll tiefer sympathie für das arme, wenn auch nach ihrer meinung schuldige opfer dieses aberglaubens selbst.

Nichts von alledem in unserem drama. Hier haben wir einfach eine dramatisierung des prozesses. Die gerichtlich verhörten hexen sind mit ihren namen auf die bühne gebracht, und ihre worte stimmen zum teil ganz mit den zeugenaussagen in den aktenmäfsigen gerichtlichen berichten überein.[1]) Es ist auch kein grund vorhanden, mit Fleay[2]) anzunehmen, dafs das stück ursprünglich auf den bericht von Potts über den grofsen prozefs des jahres 1612 gegründet sei, der in derselben gegend spielte und mit der hinrichtung von zwölf hexen endete, und dann von Brome neu bearbeitet worden sei. Anregung haben die dichter wohl auch aus dem berichte über diesen prozefs, wie sicherlich noch aus einer reihe anderer schriften der zeit, namentlich auch der dämonologie könig Jakobs, geschöpft.

Wir haben hier also polizeilich beglaubigte hexen vor uns, wie sie aus den zahlreichen prozessen der zeit zur genüge bekannt sind. Sie haben einen pakt mit dem teufel geschlossen, der jeder von ihnen einen besonderen Spiritus familiaris zur verfügung gestellt hat. Sie verwenden ihre macht, sich und andere zu verwandeln und sich über raum und zeit hinwegzusetzen, meist zu scherzen und harmlosen bosheiten. Sie stiften uneinigkeit und verwirrung in der familie eines braven landmannes, halten nächtliche gelage und machen ritte auf verzauberten pferden, stachelschweinen, bären und anderen tieren oder auch auf menschen, sie stören die hochzeit, eskamotieren die speisen und verwirren die musikanten, sie quälen einen müller, zerkratzen ihm das gesicht und treiben allerhand schabernack mit ihm, sie machen einen jungen ehemann impotent, sie necken mehrere junge leute durch trügerische er-

---

[1]) Vgl. die einleitung von James Crossley in seiner ausgabe von Thomas Potts: *The Wonderfull Discoverie of Witches in the Countie of Lancashire 1613* herausgegeben für die Chetham Society 1845, ferner Dr. Whitaker's *History of Whalley* p. 213. Man sehe dort z. b. s. LXIII und vergleiche damit im drama (IV, 1) die schilderung, wie die hexen an einem seile die leckerbissen von einer hochzeit an sich ziehen.

[2]) Fleay I, 301 ff. a. a. o.

scheinungen, lassen einen eimer gehen und kommen, hindern das buttern der milch, stören eine jagd, indem sie hunde und jäger irreleiten usw. Auch das erotische element fehlt nicht. Sie bekennen sich zu geschlechtlichem verkehr mit ihren teufeln oder geistern. Aber ihre macht ist beschränkt, und vor allen dingen sind sie polizeifromm, vermögen nichts gegen die gesetzliche macht, genau wie könig Jakob das in seiner dämonologie lehrt. Der ganze spuk wird mit viel lebendigkeit und witz dargestellt, und an diesen realistischen szenen wird wohl Brome, der schüler Jonsons, einen grofsen anteil gehabt haben. Von ihm stammt auch wohl die gestalt des Mr. Whetstone, eines albernen jungen mannes, dessen name schon Jonsonschen klang hat — "alle schneidigen jungens wetzen ihren witz an mir" sagt er selbst — und der nach art der Jonsonschen tröpfe ("gulls") für seine lügen und torheiten am ende bestraft und beschämt wird.

Die kunst Heywoods, des schöpfers von Frankford und Geraldine, zeigt sich aber unverkennbar in dem rührstück, das mit den hexenszenen verbunden ist und dessen held der edle landedelmann Mr. Generous ist. Er erfährt, dafs seine geliebte frau eine hexe ist. Schmerz übermannt ihn, aber er verzeiht ihr noch einmal, und sie verspricht besserung. Doch sie kann von ihrem bösen treiben nicht lassen — einmal eine hexe und immer eine hexe — und wird zum zweiten male entlarvt dadurch, dafs ihr, während sie als katze ihr unwesen treibt, die hand abgehauen wird — übrigens ein altes hexenmotiv.[1]) Voll entsetzen erkennt der unglückliche gatte die hand, die ihm einst treue gelobt hat, den ring, der sie ihm verband. Jetzt mufs er sie den richtern überliefern, denn für diese sünde gibt es keine vergebung.

Nehmen wir einmal den hexenaberglauben, den Heywood mit den gröfsten und klügsten seiner zeit, mit Sir Walter Raleigh, Bacon, Edward Fairfax, Sir Thomas Brown u. v. a. teilte, als tatsache hin, so können wir auch die tiefe empfindung geniefsen, die hier den schönsten poetischen ausdruck findet. Man stöfst doch immer bei Heywood durch alle realistische

[1]) Vgl. z. b. Wright, *Sorcery and Magic* p. 186, wo dieselbe geschichte von einer hexe erzählt wird, die im jahre 1588 in Frankreich verbrannt wurde.

umhüllung, durch alle theaterkünste und kniffe auf den fels echten menschlichen gefühls. Im jahre 1681 ist das stück von Thomas Shadwell, dem poet Laureate könig Wilhelms III., in der opernhaften art der zeit bearbeitet und mit einer satire auf die katholiken verbunden worden.

Kap. IV. Romantisch-novellistische dramen.

Die noch übrigen vier bis fünf dramen Heywoods können wir als romantisch-novellistisch bezeichnen. Romantisch sind sie in dem sinne, dafs sie stofflich fernliegendes behandeln, novellistisch, insofern sie nach Goethes definition "eine sich ereignete unerhörte begebenheit"[1]) darstellen und zu einer scharf zugespitzten katastrophe führen.

§ 1. Der königliche König und der treue Untertan.

Diese dramen gehören meist der letzten schaffensperiode Heywoods an. Nur eins, "The Royal King and the Loyal Subject",[2]) ist früher entstanden. Es ist zwar erst im jahre 1637 von dem dichter selbst veröffentlicht worden, aber er sagt selbst im epilog des stückes, dafs es alt sei und aus einer zeit stamme, in der man noch reime haben wollte und ausgestopfte wämser mit weiten ärmeln und pluderhosen in mode waren. Nach Fairholt "Costume in England" wurden diese im jahre 1601 getragen, und etwa dieser zeit wird das stück, das in der tat viele reime zeigt, auch wohl angehören.[3])

Zwei handlungen, die ohne innere beziehung zu einander sind, bilden den inhalt des stückes. In Painters *Palace of Pleasure* (Pt. II vol. III, nr. 4) steht eine geschichte aus Bandello (II, 2), deren titel lautet: "Ariobarzanes, der Seneschall des Perserkönigs Artaxerxes, will seinen herrscher und herrn

[1]) Gespräche mit Eckermann 29. Jan. 1827.

[2]) Das stück ist gesondert herausgegeben von J. P. Collier, Shakespeare Society Publ. 1850 und neuerdings von Dr. Kate Watkins Tibbals in den Public. of the University of Pensylvania 1906. Vgl. über das stück die dissertation von O. Kämpfer, *Th. Heywoods The Royal King and Painters Palace of Pleasure.* Halle 1903.

[3]) Fleays annahme, dafs es in seiner ersten form identisch sei mit einem drama *Marschall Osric* von Smith und Heywood (s. o. s. 188) und dann im jahre 1633 in folge der neuaufführung von Fletchers *The Loyal Subject* umgearbeitet sei, ist eine blofse hypothese. Collier setzt das stück kurz vor 1600 an, Ward um die wende des jahrhunderts.

an höflichkeit übertreffen, wobei viele merkwürdige und anziehende vorfälle sich ereignen, abgesehen von der grofsen geduld und treue, die dem besagten Ariobarzanes eigen ist." Diese geschichte ist die quelle der haupt- und titelhandlung. Der dichter verlegte sie nach England, allerdings ohne nähere zeitbestimmung — es ist nur von einem könige und einem marschall die rede — und schliefst sich im allgemeinen eng, oft sogar wörtlich an seine vorlage an, nur hier und da zusammenziehend, ändernd oder genauer motivierend.[1])

Der könig von England ist siegreich von einem kriege zurückgekehrt, dessen erfolg er besonders seinem marschall verdankt. Er ehrt den verdienten mann, der jede belohnung zurückweist, da er reich genug sei, indem er ihn zum ersten manne des reiches macht. Dieselbe grofsmut und stolze bescheidenheit zeigt der marschall dem könige gegenüber im schachspiel, auf der jagd und in einem turnier, wo er den sohn des königs absichtlich siegen läfst. Aber gerade hierdurch erweckt er den von neidischen rivalen geschürten verdacht seines herrschers, dafs er ihn beim volke ausstechen, sich an die erste stelle drängen wolle. So beschliefst der könig, seine treue auf die probe zu stellen. Bei einem festmahle ist er ungnädig gegen ihn, nimmt ihm alle seine ehren und ämter, die er seinem feinde gibt, und verbannt ihn vom hofe. Der marschall geht ruhig aufs land und lebt dort in zurückgezogenheit mit seinen beiden geliebten töchtern. Bald aber kommt eine neue prüfung. Der könig läfst ihm durch seinem feind befehlen, diejenige seiner töchter, die er am meisten liebe, an den hof zu schicken. Nach einigem schwanken und nachdem er das ehrgefühl seiner töchter auf die probe gestellt und durchaus zuverlässig gefunden hat, schickt er die älteste weniger schöne, Isabella, hin. Er gibt ihr eine merkwürdige weisung mit. Sollte der könig sie heiraten, so solle sie ihm verbergen, wenn sie schwanger ist. Dann aber soll sie ihm sagen, ihr vater habe sie nur zum scherze geschickt; ihre schwester sei die schönste und vom vater am meisten geliebte. In der tat heiratet sie der könig und erhebt sie zur königin, sicher jetzt wenigstens den marschall an grofsmut überboten zu haben. Doch dieser schickt ein kästchen mit juwelen als

[1]) Vgl. darüber Kämpfer a. a. o., auch Kate W. Tibbals.

mitgift und reizt dadurch von neuem die eifersucht des königs, der ihn wiederum vom hofe verbannt. Als Isabella sich schwanger fühlt, tut sie nach dem befehle ihres vaters und erregt dadurch den zorn ihres gemahls, der sie mit der mitgift als "seiner unwürdig" zum vater zurückschickt und diesem befiehlt, seine zweite tochter zu senden. Der marschall läfst dem könige sagen, seine tochter sei jetzt krank und schwach; wenn sie gesund und imstande sei zu reisen, solle sie kommen.

So erscheint drei monate später bei dem könige, der schon sehnsucht nach seiner gattin empfindet, die königin mit grofsem gefolge und reichen geschenken, begleitet von ihrer schwester Katharina als magd. Sie werden herzlich empfangen, und der könig vermählt die Katharina mit seinem sohne, dem prinzen. Jetzt scheint er allerdings, wie die höflinge versichern, "an höflichkeit unbesiegbar". Da wird der marschall gemeldet, der um die erlaubnis bittet, eine gabe zu bringen. Er erscheint mit einer reich geschmückten wiege, in der ein kind, der sohn des königs, liegt. Für den augenblick erklärt sich der könig an höflichkeit besiegt. Aber um den marschall doch zu übertreffen, gibt er ihm seine tochter zur frau, sodafs der marschall jetzt schwiegervater und schwiegersohn des königs und zugleich schwiegervater des prinzen ist. Hiermit erscheint der gipfel der handlung erreicht. Aber sie erfährt noch eine steigerung. Der marschall fühlt sich unglücklich als gatte einer königstochter. Er fürchtet eine herrin und nicht eine frau zu haben. So schickt er dem könige die mitgift der prinzessin zurück und noch einen juwelenschmuck, indem er sagen läfst, "sie sei noch wohlfeil erkauft zu diesem preise". Der von den neidischen grofsen aufgehetzte herrscher sieht hierin eine nichtachtung. Er läfst den marschall vor gericht laden, und er wird nach dem muster einer alten persischen fabel von einem adler und einem falken dazu verurteilt, zuerst wegen seiner verdienste mit lorbeer gekrönt zu werden, dann aber, weil er sich dem könige entgegen gestellt habe, den kopf zu verlieren. Doch da legen sich die töchter des marschalls, ferner seiner gattin, die prinzessin, und sein schwiegersohn, der prinz, ins mittel, und ihre bitten, aber mehr noch der mut und die standhaftigkeit, die liebe und die treue des seltenen mannes erweichen den sinn des königs.

Der marschall erhält alle seine ehren zurück, seine feinde werden beschämt. Der könig sagt:

> "Nicht dich zu übertreffen, nur zu gleichen
> In liebe dir, und diesen streit zu enden,
> Empfang dein leben jetzt aus meinen händen."

Spätere zeiten sollen sie beide noch feiern als "treuen untertan und königlichen könig".

Wohl seinem publikum zu liebe hat der dichter die fabel, die eigentlich orientalische verhältnisse zur voraussetzung hat, nach England verlegt, sie dadurch nicht wahrscheinlicher machend, wenn auch die erinnerung an einen despoten, der mit seinen frauen wenig umstände machte, Heinrich VIII., noch lebendig sein mochte. Heywoods könig ist aber auch gar kein wirklicher despot. Sein zorn und seine ungnade sind nur eine maske, er mutet weder dem marschall noch seinen töchtern unehrenhaftes zu. Und wie er mit dem marschall, spielt dieser mit dem könige, gleichzeitig aber auch mit dem schicksale seiner kinder. Es entspricht das ganz dem charakter der novelle, die meist nur ein sinnreiches ästhetisches spiel ist, einem grundgedanken, hier den des wettstreites von fürst und untertan in güte und höflichkeit, in spannender handlung und überraschenden situationen harmonisch rhythmisiert durchführend. Das drama aber verlangt gröfsere wahrscheinlichkeit, bessere psychologische motivierung, mehr wirkliches leben. Heywood ist hier im allgemeinen im stofflichen, novellistischen stecken geblieben. Nur hier und da dringt das allgemein menschliche durch, so wenn der marschall von seiner verstorbenen frau und seinen kindern spricht und dadurch den prinzen und die prinzessin zu tränen rührt oder wenn er bei der aufforderung, seine zweite tochter zu senden, damit der könig nach seinem gutdünken mit ihr verfahre, aus gequälten vaterherzen ausruft: "Zu fordern sandte man euch, nicht zu töten. Ihr droht nicht blofs, ihr schlagt, es schmerzt, es schmerzt."

Wie anders hat Fletcher in *The Loyal Subject* (1618) den gegenstand behandelt![1]) Er sah darin eine gelegenheit, eines

[1]) Es kann gar keinem zweifel unterliegen, wenn dies auch bezweifelt worden ist (so von Adèle Ott, Die italienische Novelle im englischen Drama s. 53), dafs Fletcher dieselbe quelle benutzt hat. Sein drama enthält in den

teils die idee der unbedingten untertanentreue, des passiven gehorsams, auch gegenüber einem ungerechten grausamen herrscher, die damals im vordergrunde des politischen interesses stand und auf den kanzeln und in den gerichtssälen behandelt wurde, dramatisch zu gestalten und dann in dem verkehr des despotischen fürsten mit den töchtern des treuen untertanen raffinierte verführungsszenen zu bieten, die nach aufbietung jeder art von lüsterner sinnlichkeit mit dem siege der keuschheit und mit heirat endigen. — Es kann gar nicht zweifelhaft sein, dafs das Fletchersche drama dem Heywoods als kunstwerk weit überlegen ist, wenn auch die vorliebe feinsinniger beurteiler, wie Swinburne und Schelling, für das naivere und reinere werk des älteren dichters wohl begreiflich erscheint.[1]) Jedenfalls beleuchtet ein vergleich dieser beiden dramen die veränderung, die in den anschauungen vor sich gegangen war. Heywood, der noch in der zeit der Elisabeth wurzelt, lagen politische tendenzen, namentlich die verherrlichung des absolutismus, noch ganz fern, und seine auffassung der beziehungen der geschlechter ist noch eine sittlich gesunde, innerlich keusche. Fletchers drama entströmt schon der gifthauch sittlicher dekadenz, wie den meisten werken dieses bedeutenden dichters.

Die nebenhandlung des stückes behandelt geschickt, aber mit etwas trivialer breite das thema "kleider machen leute" oder "die macht des goldes", ein thema, das dem dichter auch sonst am herzen gelegen zu haben scheint, da er es öfter streift[2]) — vielleicht hatte er selbst dahin gehende erfahrungen gemacht. Ein hauptmann kehrt scheinbar verarmt und zerlumpt aus dem kriege zurück. Verwandte, freunde, selbst solche, denen er gutes getan hat, stofsen ihn von sich; nur seine braut bewahrt ihm die treue. Er hat dann die genugtuung, sie alle zu beschämen und die treue braut zu belohnen. Eine szene, die in einem bordell spielt, ist wohl weniger um der selbstverständlichen moral willen, dafs auch hier das gold

---

grundzügen dieselben konflikte, den streit zwischen dem könige und seinem treuesten, tüchtigsten untertan und die sendung der töchter des letzteren an den hof. Allerdings hat Fletcher den stoff in ganz origineller weise umgearbeitet.

[1]) Swinburne a. a. o., Schelling a. a. o. II, 225.

[2]) Vgl. Fortune by Land and Sea.

alles bedeutet, eingefügt, als um dem stücke eine gröfsere anziehungskraft zu geben. Waren doch solche szenen, wie Dekkers und Middletons stücke beweisen,[1]) damals gerade sehr beliebt, und auch der gute Heywood hat als praktischer theatermann der mode seinen tribut abgestattet, wenn er auch aus dem schmutze selbst die moral aufzulesen sucht. Eine zugabe für die gründlinge ist auch ein komisches intermezzo, in dem die sprache und naivität eines Wallisers verspottet werden, ein damals auch recht beliebtes motiv.[2]) Endlich fehlt natürlich auch der unentbehrliche clown nicht — es ist der diener des hauptmanns —, der in der bei Heywood üblichen weise das publikum durch seine wortwitze unterhält.

Übrigens ist das drama, ohne bedeutend oder tief zu sein, sowohl technisch gut gebaut als auch anziehend durch jene gemütvolle, anheimelnde sprache, die Heywood eigen ist.

§ 2. The Captives or the Lost Recovered.

Der titel des dramas, "die Gefangenen oder die wiedergefundenen Verlorenen", ist in doppelter weise bezeichnend. Das stück ist nämlich von A. H. Bullen, der so mancherlei kostbarkeiten aus dem staube der vergangenheit herausgehoben hat, als manuskript im britischen museum gefunden und im jahre 1885, mehr als zweieinhalb jahrhunderte nach seiner abfassung, gedruckt worden.[3]) Über die abfassungszeit sind wir diesmal sehr genau unterrichtet. In dem amtsbuche des königlichen intendanten Sir Henry Herbert ist das stück unter dem 3. Sept. 1624 eingetragen als von der Cockpit-gesellschaft aufgeführt.[4]) Dafs es von Heywood stammt, wenn auch der verfasser von Sir Henry Herbert "Hayward" genannt wird, kann nach der handschrift sowie nach dem inhalte keinem zweifel unterliegen.[5]) Es ist etwa gleichzeitig mit dem "Eng-

[1]) Bordellszenen finden sich in den dramen *The Honest Whore, Westward Ho* und *Northward Ho*.

[2]) Vgl. *Patient Grissel* (1600) von Dekker, Chettle und Haughton, Dekkers *Satiromastix* (1601) und *Northward Ho* (1605). Auch Shakespeare bringt Walliser auf die bühne in *Henry IV, Henry V* und *Merry Wives*.

[3]) A Collection of Old English Plays, vol. IV p. 99—127.

[4]) *For the Cockpit Company a new play called the Captive or the Lost Recovered, written by Hayward.*

[5]) Vgl. darüber die einleitung von Bullen a. a. o. p. 100.

lischen Reisenden", mit dem es auch stofflich mancherlei berührungspunkte hat.

Wie in diesem stücke hat der dichter hier aus Plautus geschöpft. Seinem lustspiele *Rudens* d. h. das schiffstau ist die haupthandlung entnommen. Es ist eine geschichte von zwei mädchen, die in einem bordelle festgehalten werden, dort aber rein bleiben [1]) und nach mancherlei wechselfällen, zu denen namentlich ein schiffbruch gehört, ihre familie und jede einen gatten finden. Der dichter hat sich eng an seine quelle gehalten, einzelne stellen wörtlich übersetzend, [2]) und überträgt naiv antike verhältnisse auf die neuzeit, indem er z. b. einen clown als lohn für einen dienst, wie einen antiken sklaven, seine freiheit finden läfst. Die geschichte spielt in Marseilles, aber die hauptpersonen sind doch Engländer, und englische tüchtigkeit und ehrbarkeit werden nach Heywoods art patriotisch verherrlicht.

Auch die zweite handlung berührt sich mit der des "Englischen Reisenden" insofern, als sie, wie die haupthandlung dieses dramas, in Heywoods "Geschichte der Frauen" erzählt wird. [3]) Als quelle war von Köppel auf eine novelle des Masuccio Salernitano hingewiesen worden; [4]) neuerdings hat man aber als solche ein französisches fablel entdeckt, das auch ins englische übergegangen war. [5]) Die geschichte handelt von zwei feindlichen mönchen. Der eine, bruder Johann, glaubt sich von einer vornehmen und edlen dame, der beschützerin seines klosters geliebt. Er versucht, sie zur nachtzeit zu besuchen und wird hierbei von ihrem gatten erdrosselt. Sein

---

[1]) Wir haben hier eine gewisse ähnlichkeit mit dem nicht-shakespeareschen teile des *Pericles*, der von einzelnen auch Heywood zugeschrieben wird. Vgl. D. L. Thomas, Engl. Studien XXXIX, 210 ff.

[2]) II, 1 (p. 127), II, 2 (p. 136 u. 137/138). Vgl. darüber die ausgabe von Bullen.

[3]) *History of Women* (1624) unter dem titel *The tale of Friar John and Friar Richard.*

[4]) Herrigs Archiv, XCVII heft 1 u. 2, p. 323. Sie lautet dort: *Maestro Diego è portato morto da messer Roderico al suo convento* etc.

[5]) G. L. Kittredge im Journal of Germanic Philology II, 13. Der titel des fablel lautet *Le prêtre qu'on porte* und ist übersetzt in dem *Merry Jest of Dan Hew of Leicestre* (Hazlitt, Early Popular Poetry III, 130 ff.). Dieselbe geschichte hat Heywood später, wie es scheint, in seiner bearbeitung von Marlowes *Jew of Malta* (IV, 223) verwertet.

leichnam wird in den klostergarten gegen die mauer gestellt, wo ihn der andere mönch, bruder Richard, der auch auf abenteuer ausgeht, findet und in dem glauben, es sei sein gegner, der ihm auflauere, mit einem steine wirft. Der körper fällt schwer zu boden, und bruder Richard glaubt ihn getötet zu haben. Er setzt ihn dem lord vor das haus, um die schuld von sich abzuwälzen. Als dieser ihn findet, bindet er ihn in voller rüstung auf einen hengst und schickt ihn so hinaus. Der hengst begegnet der klosterstute, auf der bruder Richard, von gewissensbissen geplagt, fliehen will. Er folgt ihr, bis der zu tode erschrockene vermeintliche mörder sich zu boden wirft und seine angebliche schuld gesteht. Schon soll er hingerichtet werden, da klärt der lord den sachverhalt auf. Der mönch wird freigelassen, und der lord erhält durch die vermittlung seiner gattin vom könige begnadigung.

Das drama zeigt den künstler, was die technik angeht, auf der höhe seiner kunst. Die beiden so verschiedenen handlungen, die plautinische fabel von merkwürdigem verlieren und wiederfinden und der mittelalterliche schwank von mönchen und rittern sind mit grofsem geschick zu einer spannenden, lebendigen handlung verbunden.

Die charakteristik kommt erst in zweiter linie. Nur der charakter der edlen lady, die selbst den, der ihre ehre schänden will, vor dem zorn ihres gatten bewahren möchte und am ende ihren gatten vor den folgen seiner grausamen tat rettet, der typus der gehorsamen, liebenden, treuen gattin und mitleidsvollen, gutmütigen frau, ist mit gröfserer sympathie dargestellt.

Das stück gehört zur gattung des rührenden schauspiels. Ernsthafte verwicklungen, gefahr des verlustes von leben und freiheit, ja sogar ein totschlag, aber ein guter ausgang, wiederfinden von kindern und eltern und geschwistern, sieg treuer liebe über schurkerei und betrug — das ist das rührende thema. Aber die komische note wird besonders kräftig angeschlagen. Ein clown amüsiert durch wortspiele, alliterierende wendungen, komische antithesen oder häufungen von synonymen; kuplets und wechselgesänge mit doppeltem oder gebrochenem reime erschallen selbst bei ganz ernsten anlässen. So singen z. b. die beiden schiffbrüchigen mädchen vor dem tore des klosters ihr leid und ihre bitte um obdach,

worauf ein mönch ihnen in derselben weise spöttisch abweisend antwortet.[1]) Auch an liedern fehlt es nicht. Ein lied zum lobe der armut findet sich auch noch in einem anderen werke Heywoods.[2]) Diese singspielartige, theatralisch-burleske stilisierung, die wir ja in viel abstofsenderer weise in dem Römerdrama "die Schändung der Lucretia" finden, das ist der tribut, den der volksdramatiker, dessen publikum sich aus den breiten massen rekrutiert, dem geschmacke dieser zollt zu einer zeit, wo auf der vornehmeren bühne Shakespeares dergleichen längst nicht mehr verfing.[3]) Heywood ist eben in erster linie doch immer theatermann. Aber im übrigen zeichnet sich auch dieses stück durch die harmonie und anmutige weichheit und schmiegsamkeit der besten art Heywoods aus.[4])

§ 3. A Maidenhead well lost.

Das stück mit dem pikanten titel "Die edel verlorene Jungfernschaft" ist im jahre 1634 von Heywood selbst veröffentlicht worden. Das versmafs — keine reime und sehr viele enjambements — und die fortgeschrittene technik deuten auf eine späte abfassungszeit hin. Man hat als solche das jahr 1633 angenommen.

Die sehr komplizierte, wohl aus einer italienischen novelle stammende handlung dreht sich ganz um geschlechtliche irrungen und wirrungen. Ein böser intrigant, Strozza, bringt durch verleumdung zwei verlobte, den prinzen von Parma und die prinzessin Julia von Mailand, die schon geschlechtlich mit einander verkehrt haben, aus einander. Der prinz verläfst seine braut. Ein kind, das sie gebiert, wird von ihrem vater mit hilfe Strozzas ausgesetzt, aber von dem prinzen gerettet. Julia soll nun mit

---

[1]) II, 1. Vgl. auch II, 2 das gespräch zwischen dem fischer Gripus und den beiden schiffbrüchigen männern, III, 2 das gespräch der mädchen und des kupplers u. s. f.

[2]) Es sind sieben vierzeilige strophen aus vierfüfsigen jamben mit dem reime aabb, beginnend: *Let each man speak as he's possessed I hold the poor man's state most blessed.*

[3]) Wir finden ähnliches in Shakespeares frühesten lustspielen, besonders in der "Komödie der Irrungen".

[4]) Swinburne nennt das stück: an excellent piece of work, written throughout with the easy mastery of serious or humorous verse, the graceful pliancy of style and the skilful simplicity of composition which might have been expected from a mature work of Heywood etc."

dem prinzen von Florenz vermählt werden. Dieser aber hat von ihrer vergangenheit nachricht erhalten. Bei den hochzeitsfeierlichkeiten wirft er ihr ihren früheren verkehr öffentlich vor, läfst sich aber beschwichtigen, doch schwört er die schlimmste rache, sollte sich sein verdacht in der brautnacht bestätigen. Um hier vorzubeugen, gewinnt Strozza ein anderes mädchen, die stelle der Julia in der brautnacht einzunehmen. Es ist Lauretta, die tochter eines verdienten, aber in ungnade gestorbenen mailändischen generals, die den prinzen von Florenz liebt und von ihm geliebt wird. In der nacht gibt ihr der prinz einen diamantring und eine schenkungsurkunde, und diese beiden dokumente bringen die sache zum austrag. Lauretta gewinnt durch ihre "edel verlorene jungfernschaft" den begehrten gatten. Der prinz von Parma schickt der Julia in einer schüssel ihr kind und heiratet sie schliefslich. Der intrigant Strozza wird durch einen zweikampf als gottesurteil überführt und bekennt den betrug, erhält aber, damit kein mifston die allgemeine versöhnung störe, verzeihung.

Die handlung erinnert an Shakespeares "Ende gut, alles gut", wo ebenfalls ein mädchen einen gesellschaftlich höher stehenden gatten dadurch gewinnt, dafs sie sich ihm heimlich hingibt und nachher beweise hierfür vorzeigen kann. Nur ist sie noch weit verwickelter. Eine überraschung, eine spannende situation löst die andere ab, und es geschieht soviel, dafs, wie in Heywoods erstlingsstücken, die pantomime nachhelfen mufs.

Die charakteristik ist ganz dem streben nach sensation geopfert. Der prinz von Parma, der auf einen nichtigen verdacht hin seine braut verläfst und dann bereut, diese selbst, die sich dazu hergibt, im geheimen zu gebären, dann einen anderen zu heiraten und sich in der brautnacht vertreten zu lassen; der herzog von Mailand, der die heimliche geburt, die kindesaussetzung und den betrug mit der brautnacht ausführen hilft; der prinz von Florenz, der Lauretta liebt und Julia heiraten will, obgleich er an ihrer unschuld begründeten zweifel hegt; endlich diese Lauretta, die, wie sie sagt, nur aus liebe sich hingibt, aber, wenn sie nicht zufällig beweise für dieses willige opfer erhielte, nichts davon hätte, als das vergnügen, "ihn genossen zu haben", wie der ausdruck lautet — was sind das alles für charakterlose menschen! Heywood hat hier, wo er fremdes darstellen will, offenbar den boden verloren. Seine

englischen landedelleute, bürger, soldaten und Offiziere sind lebensvoll, aber diese italienischen fürsten und damen sind blofse puppen, die nach den bedürfnissen einer unwahrscheinlichen handlung durcheinander geworfen werden.

Der dichter folgt hier der herrschenden mode. Diese war aber damals die Fletcher-Massingersche tragikomödie mit ihrer häufung geschlechtlicher konflikte, ihrer freude an sensationellen handlungen, die am ende doch gut ausgehen und einem anspruchsvollen publikum den kitzel der aufregung und die befriedigung der rührung bieten. Dieser mode vermochten auch die älteren dichter, so Webster in seinem letzten stücke, Ben Jonson und bis zu einem gewissen grade selbst Shakespeare sich nicht zu entziehen, und auch der gute Heywood steht hier in ihrem banne.

§ 4. A Challenge for Beauty.

Unter demselben einflusse steht das vermutlich letzte drama Heywoods "der Schönheitsstreit". Es ist im jahre 1636 gedruckt und, wie aus einer anspielung auf die bestrafung des Puritaners Prynne hervorgeht,[1]) 1634 oder 35 aufgeführt worden.

Im stoffe zeigt das drama einige ähnlichkeit mit Massingers tragikomödie *The Picture*, sodafs eine anregung möglich ist. Zwei handlungen sind, wie gewöhnlich, verknüpft.

Ein uraltes märchenmotiv liegt der haupthandlung zu grunde. Die königin Isabella von Portugal glaubt in ihrem stolze, dafs niemand ihr an schönheit und tugend gleiche. Nur ein aufrichtiger ehrlicher lord — er heifst nicht umsonst Bonavida — wagt ihr zu widersprechen und wird deshalb verbannt. Er soll bei todesstrafe nicht zurückkehren, bis er eine schönere und tugendhaftere findet. Nach langem suchen findet er sie, natürlich in England, in der schönen Helena und verlobt sich mit ihr, bei seiner abreise einen ring mit ihr gegen ein kästchen mit juwelen eintauschend. Bei seiner rückkehr wird er von der eifersüchtigen königin ins gefängnis geworfen, und sie schickt zwei höflinge nach England, die den ring stehlen und dann nach Portugal zurückkehren, sich rühmend, die Helena verführt zu haben (vgl. Shakespeares *Cymbeline*!).

---

[1]) III, p. 41: *If e're it be my luck to see thee preach through a pillory, as one of the cast lions of your crew did not long since, the hangman shall have you by the eares for this.*

Diese aber reist ihnen nach, entlarvt die verleumder und rettet ihrem geliebten das leben. Die intrigue ist hier äufserst fein gesponnen, besonders geschickt ist die art, wie die schöne Helena die beiden falschen höflinge selbst zu eideszeugen ihrer unschuld und reinheit zu machen weifs.

Ähnlich ist die zweite handlung. Petrocella, ein junges eitles mädchen, verschmäht die liebe des tapferen seekapitäns Valladaura. Er führt ihr einen englischen kapitän, Ferrer, zu, den er aus der türkischen gefangenschaft befreit hat und der ihm deshalb tief verpflichtet ist. Ferrer verliebt sich in Petrocella. Aber der Spanier verlangt von dem Engländer, dafs er für ihn um die schöne werbe. Ferrer gehorcht, und aus verletztem stolze erklärt sich Petrocella bereit, den Valladaura zu heiraten. Dieser verlangt als zweiten dienst, dafs Ferrer sie in der verkleidung eines priesters traue, und als auch das geschehen ist, dafs er seine stelle in der brautnacht einnehme, ohne sie aber nur zu küssen. Nun rast Valladaura und beschuldigt die Petrocella des ehebruchs, sodafs ihr erzürnter vater sie töten will. Da kommt sie mit blutigem messer hereingestürzt und sagt, sie habe den Valladaura getötet. Als dieser sich zeigt und man ihr sagt, dafs Ferrer ihr bettgenofs gewesen sei, meint sie, es geschehe ihm auch recht. Aber auch dieser lebt. Das blut rührt von einer geschlachteten taube her. Ferrer, der sein versprechen gehalten hat, sie nicht zu küssen — sie hat ihm aber 20 küsse gegeben — wird nun mit ihr vermählt. — So springt der dichter mit einem kühnen saltomortale aus der tragik in die posse. Es ist, als ob er die romantischen sensationellen intriguen verspotte, sie ad absurdum führen wolle. Deshalb fliefst taubenblut statt menschenblut, und auch die probe des keuschen beischlafs scheint wohl nicht gar so schlimm gewesen zu sein; Petrocella hat sie dem braven Ferrer offenbar sehr erleichtert. So folgt Heywood zwar der mode, die eine pikante, sensationelle, an überraschungen reiche handlung fordert, macht sich aber mit seinem gesunden menschenverstande gleichzeitig über dieselbe lustig.

Die charaktere sind der sensationellen handlung untergeordnet. Der könig ist ein unmöglicher schwachkopf, seine eingebildete und eitle gattin, sowie die zweite heldin Petrocella, sind doch allzu extravagant. Die übrigen, die beiden tapferen

kapitäne, der unentbehrliche, witze reisende clown, der edle Bonavida, der etwas alberne Aldaura, der vater der Petrocella, der nach art der bürger Heywoods eine stehende redensart hat (*my further honour still*), die keusche, schöne und schlaue Helena, ihre mutter, die sie auf jeden fall verheiraten will — alles das sind nur flüchtig skizzierte gestalten.

Der ton ist patriotisch, aber bezeichnender weise nicht von dem aggressiven patriotismus der früheren jahre. Die vorzüge der männlichen tapferkeit und weiblichen schönheit werden unter Engländer und Spanier fast gleichmäfsig verteilt — herrschte doch unter Karl I. friede mit Spanien!

Swinburne nennt das stück das beste von Heywoods romantischen stücken. In der tat zeigt es in technik, sprache und einzelnen psychologischen zügen den meister. Die übertreibungen und albernheiten der handlung erklären sich leicht, wenn wir begreifen, worauf bisher niemand gekommen zu sein scheint, dafs der alte kluge dichter sich hier über sein publikum und dessen geschmack, über das kavalierideal und seine extravaganzen lustig macht.

§ 5. Dick of Devonshire.

Zu der Fletcher-Massingerschen schule der tragikomödie gehört auch das anonyme, von Bullen aufgefundene und veröffentlichte stück "das Drama von Dick aus Devonshire",[1]) das der herausgeber und Swinburne wenigstens zum gröfsten teile Heywood zuschreiben.[2]) Es mufs etwa im jahre 1626 verfafst sein, da ihm eine historische begebenheit zu grunde liegt, die der held derselben, der soldat Richard Pike aus Tavistock, selbst in einem pamphlet, "drei gegen einen" (Buchhändlerregister 20. April 1626) beschrieben hat.[3])

Die titelhandlung wird wohl von Heywood stammen. Sie gehört ihrem charakter und ihrer quelle, einem englischen pamphlete, nach zu derselben gattung wie "Das schöne Mädchen aus dem Westen" und "Glück zu Lande und zur See". Ein englischer held, tapfer, fromm und edel, ist die hauptperson, aber bei allem patriotismus kommen, ähnlich wie in dem "Schön-

[1]) The Play of Dick of Devonshire. A Tragicomedy. Hector adest secumque Deos in proelia ducit. Abgedruckt in Old English Plays vol. II 1883.

[2]) Fleay will das drama Shirley zuschreiben, und ihm stimmt Schelling (I, 293) zu. Ward drückt sich sehr zweifelnd aus II, 583, anm. 4.

[3]) Abgedruckt in Arbers *English Garner* vol. I.

heitsstreite", auch die Spanier — es handelt sich um eine expedition nach Cadiz — nicht schlecht weg. Maſsloser stolz verführt zwar einen spanischen edelmann zu einer gemeinen handlung, aber diese wird durch den edelmut seiner gattin und die rechtlichkeit spanischer richter wieder gut gemacht. Der könig von Spanien bietet dem tapferen manne, der drei spanische soldaten besiegt hat, hohe ehren an, aber er will in die heimat zurück, daſs er, wie er homerisch sagt, noch einmal seiner heimat schornsteine den rauch ausstoſsen sehe.

In der haupthandlung handelt es sich um die vergewaltigung einer frau und vatermord. Aber es ist eben eine tragikomödie im Fletcher-Massingerschen stile, in der alles von vorneherein auf einen guten ausgang angelegt ist. Die vergewaltigung der frau geschieht durch den ihr als gatten bestimmten mann, sodaſs die heirat am ende alles sühnt und friedlich löst. Und bei dem vatermord handelt es sich nur um die verleumdung eines bruders durch einen anderen, sodaſs das erscheinen des vaters auch hier ein versöhnliches ende herbeiführt. Die führung der handlung, in der z. b. der zu unrecht beschuldigte bruder aus furcht vor der folter sich fälschlich zum vatermorde bekennt, ist voll von widersprüchen und überraschungen; der konventionelle alles ausgleichende schluſs schlägt hier besonders jedem gerechtigkeitsgefühle ins gesicht.[1])

Wenn auch Heywood in seinen letzten jahren sich der sensationellen tragikomödie zugewandt hat, so läſst doch dieser teil des dramas allzusehr seinen gesunden moralischen sinn vermissen, als daſs wir ihn ihm aufbürden könnten. Auch ist das versmaſs, ganz zum unterschiede von den szenen der ersten handlung sehr holperig und ungeschickt. Vermutlich hat daher Heywood nur diese geschrieben, die ein echtes pathos zeigt, während die sensationelle tragikomödie von einem anderen herrührt. Wer es war, ob William Rowley, wie Ward vermutet, zu dessen art aber der ton auch nicht recht paſst, oder ein anderer, muſs dahin gestellt bleiben.

Kap. V. Ein maskenspiel als epilog und bekenntnis.

Etwa am ende der dramatischen tätigkeit Heywoods steht ein maskenspiel mit dem titel "Amors Geliebte oder die

---

[1]) Vgl. auch das urteil von Swinburne a. a. o. p. 402.

Maske der Königin",[1]) gedruckt im jahre 1636 und aufgeführt 1633 und 1634 sowohl bei hofe vor dem königspaare als auch öffentlich im Phoenix- oder Cockpit-theater. Das drama hat mit den mustern dieser gattung, der Ben Jonsonschen maske, den mythologischen stoff, die allegorische deutung und die einteilung in einen ernsten und einen grotesk-komischen teil, die sog. "antimaske", gemeinsam, sowie ferner die äufserliche tatsache, dafs die ausstattung bei hofe in den händen des grofsen architekten Inigo Jones lag. Es unterscheidet sich aber von diesen dadurch, dafs es nicht von herren und damen der hofgesellschaft, sondern von berufsschauspielern aufgeführt wurde, weniger tanz, musik und lyrik hat und daher dem gewöhnlichen drama mehr ähnlich ist und nicht, wie die masken zum gröfsten teile auf freier erfindung beruht.

Es ist nämlich im wesentlichen eine dramatisierung des lieblichen, sinnreichen märchens des Apulejus "Cupido und Psyche", das in allen modernen literaturen, namentlich aber in der englischen, die dichter vielfach zur bearbeitung gereizt hat.[2]) Heywood hat sich im allgemeinen an sein vorbild gehalten, wenn auch einzelnes geändert ist. So werden bei dem gutmütigen englischen dichter die bösen neidischen schwestern der Psyche milder behandelt und erlangen am schlusse verzeihung. Besonders aber läfst er, dem didaktischen zuge folgend, den wir auch in den "Vier Zeitaltern" bemerkten, wie dort Homer, hier Apulejus als "Presenter", d. h. als vorführer der handlung und deuter der allegorie auftreten. Apulejus hat aber noch eine andere bedeutung. Er ist der vertreter der "wahren kunst", die hohen idealen nachgeht, aber doch den zusammenhang mit dem leben nicht verlieren darf; sonst ist sie torheit und macht den menschen zum esel.[3]) Ihm

---

[1]) Der titel lautet: Loves Maistresse: Or, the Queens Masque. As it was three times presented before their two Excellent Majesties, within the space of eight dayes, In the presence of sundry Forraigne Ambassadors. Publikely Acted by the Queens Comoedians At the Phoenix in Drury Lane. Written by Thomas Heywood. Aut prodesse solent aut delectare 1636.

[2]) In der englischen literatur haben wir ein gedicht des titels von Shackerley Marmion, ein anderes von Thomas Shadwell, dem Poeta Laureatus Wilhelms III., eine prachtvolle ode von Keats und eine schöne metrische erzählung von William Morris in seinem *Earthly Paradise.* In der französischen hat Molière zusammen mit Corneille den stoff behandelt.

[3]) Apulejus sagt von sich: *I had a braine aim'd at unscrutable things Beyond the Moone; what was sublunaire || Me thought was for my study all too meane.* Daher war er in einen esel verwandelt worden, hat aber

gegenüber stehen als vertreter der unwissenheit, des rohen geschmackes des gemeinen volkes, das an lärm und schaustellungen am meisten gefallen findet,[1]) Midas und sein sohn, ein tölpelhafter bauernlümmel. Auch der wettstreit zwischen Apollo und Pan, in dem Midas bekanntlich dem hirtengotte den preis zuerkennt und dafür eselsohren erhält, ist hineingebracht.

In dieser gegenüberstellung hoher und gemeiner kunst hat Fleay, wie gewöhnlich, den niederschlag eines persönlichen streites, einmal mit dem dichter James Shirley und ein anderes mal mit dem leiter der Cockpit-gesellschaft, William Beeston, gesehen. Dazu liegt nach meiner ansicht kein grund vor. Mir erscheint diese gegenüberstellung als ein interessantes selbstbekenntnis des alten dichters. Wir sehen, wie er in seiner ganzen dramatischen tätigkeit zwischen dem dienste der muse und dem der masse hin und her schwankte, bald dichter, bald playwright und meist beides zugleich, oft dem starken effekte und dem erfolge als einzigem leitstern folgend und dann doch wieder innere erlebnisse gestaltend, aus den tiefen seiner sicherlich edlen und empfänglichen seele schaffend. Und nun am schlusse seiner laufbahn da erklärt er sich ähnlich wie in dem noch späteren prologe zu seinem "Schönheitsstreite" (1636) für die grofse kunst im gegensatze zur darstellung des gemeinen lebens. Und er verwirft die freude des volkes an lärm und schaustellungen, der er doch nicht am wenigsten gedient hatte. Sieht das nicht aus, wie ein art von halb wehmütigem epiloge zu seinem so rastlosen und energischen schaffen?

Gesamtwürdigung.

Versuchen wir zum schlusse die summe der existenz Heywoods zu ziehen, festzustellen, welches seine bedeutung als dichter war, was er geleistet hat. Seine nicht-dramatischen schriften, so umfangreich sie auch sind, scheiden hierbei aus. Es sind fleifsige kompilationen in versen und prosa, die in enzyklopädischer vollständigkeit und gedrängtheit die englische

---

seine frühere gestalt wieder erlangt, doch hält er noch die eselsohren als *folly's crest* in der hand.

[1]) *The Vulgar are best pleas'd with noyse and showes.*

sagenhafte und neuere geschichte, die antike sage und die mittelalterliche mythologie behandeln oder auch unterhaltungslektüre bieten. Solche werke sind z. b. Troia Britannica oder Grofsbritanniens Troja (1609), ein epos in 17 gesängen, das mit der erschaffung der welt beginnt und bis zur gegenwart fortgeführt wird, das Leben und der Tod Hectors, eine modernisierung von Lydgates *Troy Book* in 30557 versen, "die Hierarchie der seligen Engel" (1635), ein theologisches gedicht in neun büchern mit langen erklärungen und betrachtungen, das zur widerlegung "der Atheisten, Sadduzäer und Muhammedaner" dienen soll, ferner in prosa eine kurze, leitfadenartige Geschichte der Jugend Elisabeths bis zu ihrer thronbesteigung (1632) und ein kompendium, das den merkwürdigen titel führt "das Leben Merlins mit dem Beinamen Ambrosius; beweis seiner prophezeiungen und voraussagen durch unsere englische geschichte" (1641); ferner zwei frauenbücher, das eine "Gynaikeion oder neun Bücher verschiedener Geschichten über Frauen" (1624 und 1657) und das andere "das mustergültige Leben und die denkwürdigen Taten der neun würdigsten Frauen der Welt. Drei jüdische, drei heidnische, drei christliche". Dazu kommen viele gelegenheitsdichtungen für festlichkeiten bei hofe, in der stadt London und bei adligen gönnern, zahlreiche metrische übersetzungen aus dem Lateinischen oder auch dem Grichischen, die seiner sammlung "Dialoge und Dramen" (1637) einverleibt sind, seine "Verteidigung der Schauspieler", von der schon die rede war, und manche andere kleinere schriften, sowie vorreden und empfehlungen zu den werken anderer.[1])

Alles das gehört zum charakterbilde des menschen Heywood, zeigt ihn uns als popularisator und volksschriftsteller, als aufklärer und lehrer des volkes, als vorkämpfer seines standes, oft auch nur als büchermacher und geschäftsdichter, keinenfalls aber als künstler. So sehr wir auch die vielseitigkeit und energie des mannes anerkennen und bewundern, literarischen wert hat keins dieser werke.

---

[1]) Eine liste der werke Heywoods, die aber nicht ganz vollständig ist, finden wir in der bibliographie der Cambridge History of Engl. Lit. vol. VI, 430 ff. Etwas vollständiger ist sie bei Fleay, History of the English Drama vol. I; noch einige werke werden im kataloge des britischen Museums erwähnt, aber diese sachen sind von keiner literarischen bedeutung.

Ganz anders steht es denn doch mit seinen leistungen auf dem gebiete des dramas. Emerson hat Shakespeare mit einem, wie mir scheint, glücklichen worte als "Master of the Revels of mankind", meister der lustbarkeiten der menschheit, bezeichnet. Solch ein "meister der lustbarkeiten" war auch Heywood, nicht für die welt und alle zeiten, sondern für das volk, die bürger, lehrlinge und handwerker seiner epoche. Und dieses amt hat er mit einer grofszügigen energie und erstaunlichen produktivität ausgefüllt und auch vom künstlerischen standpunkte aus nicht schlecht verwaltet. Gewifs hat er oft den niederen instinkten der volksmasse geschmeichelt, sich zum höflinge der rohen, ungebildeten menge erniedrigt und, um lachen um jeden preis zu erregen und starke effekte hervorzubringen, unverzeihliche sünden gegen den guten geschmack begangen. Man denke nur an die teilweise abscheulichen kuplets in der "Schändung der Lucrezia", die allerdings das schlimmste sind, was er in dieser beziehung geleistet hat. Aber im ganzen ist doch sein drama im besseren sinne volkstümlich zu nennen.

Zunächst war natürlich sein bestreben, seinem publikum etwas zu bieten, viel handlung, wundersame geschehnisse und schicksalswendungen, kräftigen scherz und ulk und auch die wollust der rührung. Dann aber wird die bühne für ihn, wenn nicht zu einer moralischen anstalt wie bei Jonson, so doch zu einer art volkshochschule. Durch sie soll das volk eingeführt werden in die griechische sagenwelt, die so wunderbar und doch so menschlich ist, und in die geschichte, um daraus patriotismus und bürgerstolz zu lernen. So entsteht sein mythologischer zyklus, seine bürgerlichen historien und dann seine prächtigen dramen aus dem seeleben, deren stoff er unmittelbar aus der volksliteratur, balladen und pamphleten, schöpfte und deren helden nicht könige und grofse, sondern leute aus dem volke, Bessy Bridges, die schenkmamsell, bürgerssöhne, wie der junge Forrest, einfache soldaten, wie Richard Pike aus Tavistock, sind. — Aber auch auf die anziehung, die solche realistische romantik bot mit ihren kämpfen, heldentaten und abenteuerlichen geschehnissen, verzichtet Heywood, um auf "kahler szene", wie er sich ausdrückt, ohne die beihülfe äufserer dramatik menschliche schicksale uns vorzuführen. Er wagt den griff in das volle menschenleben, macht

zum träger seiner dramen die ihn umgebende gesellschaft in stadt und land. Da erscheinen dann die frauen und männer aus dem bürgerstande, die schönen, schwachen und dann reuevollen sünderinnen, die keuschen mädchen und frauen, die hingebenden schwestern, gattinnen und mütter und von männern die selbstbewufsten, biedern Londoner bürger, die tapferen und frommen landedelleute, die jungen verschwender und gutmütigen leicht verzeihenden väter, kurz es entsteht in seinem kopfe das bürgerliche drama, tränenreich, aber frei von falscher sentimentalität und innerlich gesund, lustig zugleich, enthaltend "etwas heiterkeit, etwas handlung und vielleicht etwas geist", wie der dichter mehrfach sagt.[1]) Diese rührdramen, "die durch Güte getötete Frau", "Glück zu Lande und zur See", "der englische Reisende" und der rührende teil der "Hexen von Lancashire" — das ist das originelle und zugleich das bleibende an Heywoods werk. Hierdurch erweitert er das gebiet des dramas und weist sogar über seine zeit hinaus in eine weit spätere epoche. Es ist schon erwähnt worden, dafs seine "christian gentlemen", seine Frankford, Geraldine, Philip Harding, Generous an die gestalten erinnern, wie sie Addison in Roger de Coverley, Fielding in Mr. Allworthy, Smollett in Matthew Bramble geschaffen haben. Und wo finden wir sonst bei einem dichter jener zeit diese gestalten, die bei aller unscheinbarkeit, plumpheit und derbheit prächtige, hochgesinnte menschen sind, helden in schlafrock und pantoffeln, wie der ladenbesitzer Hobson in den Elisabeth-dramen, oder in grobem handwerkerkittel, wie der gerber Hobs in Eduard IV? Sie könnten von Dickens stammen, mit dem Heywood die sympathie mit der tugend und tüchtigkeit in unscheinbarem, grobem gewande gemein hat. Und diese sympathie, diese kenntnis des menschlichen herzens und fähigkeit, lebendige menschen hinzustellen, macht diese dramen uns heute noch interessant und lebendig, so kunstlos auch ihr komposition ist und so unvollkommen sie daher auch als kunstwerke erscheinen.

In seinen späteren stücken hat sich dann Heywood — man kann auch hier an Dickens denken — der verfeinerten sensationskunst zugewandt, zum teil unter dem einflusse Fletchers, aber auch hier bricht, wenigstens in seinen besseren

---

[1]) Prologe zu *The Fair Maid of the West* und *The English Traveller.*

dramen, seine liebenswürdigkeit und humanität doch durch die extravaganzen und geschmacklosigkeiten, wie sie ein nicht mehr naives und nach aufregungen lüsternes publikum verlangte, durch. Und wenn er auch nicht die genialität und den glänzenden geist eines Fletcher hat, so ist er auf der andern seite auch frei von dessen sittlicher perversität.

So können wir Heywood wohl als eine art "volks-Shakespeare" bezeichnen, als einen Shakespeare ohne die gewaltige einbildungskraft und den genialen psychologischen tiefblick. Gemeinsam mit Shakespeare hat er, wie kein anderer der gleichzeitigen dramatiker, die breite und objektivität der lebensauffassung, die fähigkeit, das leben in seiner fülle zu spiegeln und darzustellen, gemeinsam auch den kraftvollen patriotismus und gemeinsam vor allem die herrschaft über die mittel der bühne, die er, wie Shakespeare, nicht blofs von aufsen, sondern in ihrem inneren getriebe als schauspieler, regisseur und dramaturg kannte und die er hochhielt und gegen ihre verächter verteidigte. Und gerade, weil ihm das genie fehlte, ist Heywood wohl der vollkommenste typus des tüchtigen playwright, d. h. des praktischen bühnenschriftstellers, den wir aus jener zeit haben.

Berlin. Philipp Aronstein.

ZUR ENGLISCHEN *Æ/E*-GRENZE.

In einem anregenden aufsatze hat A. Pogatscher für die bestimmung der englischen *ǣ/ē*-grenze das kriterium der mit *strǣt* zusammengesetzten ortsnamen verwertet und damit die aufmerksamkeit auf ein zeugnis gelenkt, das seiner meinung nach "für sich allein verläfslichere aufschlüsse zu gewähren vermag, als manche andere zusammen genommen" (*Anglia* 23, 302). Methode und ergebnisse seiner untersuchung haben, soweit ich sehe, allgemeine billigung gefunden; von einer 'genauen geographischen festlegung' spricht, um nur éinen namen zu nennen, Rich. Jordan in seiner studie über die mittelenglischen mundarten, *GRM.* 2, 124.

Pogatscher hält sein kriterium u. a. deshalb für zuverlässiger als andere, weil 'das im Mittel- und Neuenglischen als *ă* oder *ĕ* erscheinende ergebnis der kürzung des langen vokales vor mehrfacher konsonanz einen sicheren rückschlufs auf die vormalige *ǣ*- oder *ē*-qualität erlaubt'. Aber ist hierbei das chronologische moment nicht zu gering veranschlagt? Ae. *Hǣþ*- hat je nachdem zu *Hat-*, *Had-* oder zu *Heat*(*h*)-, *Head-* geführt; ae. *Easttūn* hat teils *Aston*, teils *Easton* ergeben; es heifst zwar *Edmund, Edward* usw. mit *ĕ*, aber in der doppelkomposition *Abberley, Abberton, Adbolton, Atherstone* usw. mit früher verkürzung des *ea* zu *ǣ* (> *a*). Pogatscher selbst weist s. 305 auf einige moderne namen mit *Street-* als erstem element hin, in denen also anscheinend überhaupt keine kürzung eingetreten ist. Danach kann man zweifel hegen, ob die kürzung des tonvokals in den *Strǣt*-namen in allen fällen zur gleichen zeit erfolgt ist; es ist mit der möglichkeit zu rechnen, dafs einigen *Stret*-formen ein später verkürztes *ǣ* zu grunde liegt. Erwägt man auf der anderen seite, dafs

im Me. zuweilen ein *ĕ* in der nachbarschaft von *r* in *a* übergegangen ist, dafs beispielsweise me. *crecche* zu *cratch* geführt hat, so wird man auch den *Strat*-formen nicht jenen absoluten zeugniswert beimessen können, den ihnen Pogatscher zuerkennen will; es besteht die möglichkeit, dafs in vereinzelten fällen ein heutiges *Strat-* auf ein älteres *Stret-* < ae. *Strēt-* zurückzuleiten ist.

Durch 'isolierung der bedeutung', meint Pogatscher, sei 'jede analogische einwirkung' ausgeschlossen gewesen. Aber wäre nicht wenigstens der fall denkbar, dafs auf sächsischem gebiet das simplex *strę̄t* seinen einflufs in der richtung auf erhaltung der *e*-qualität in dem kompositum geltend gemacht habe?

Noch eine einwirkungsmöglichkeit ganz anderer art scheint mir der erwägung wert: ein *Stratford* oder ein *Stretton*, das eine besondere bedeutung gewann, könnte doch ganz wohl mit seiner *a*- resp. *e*-schreibung für manche kleinere, selbst entlegenere ortschaft mafsgebend geworden sein, die ihre ursprüngliche *e*- resp. *a*-schreibung für jene andere eintauschte. Sprachgeschichte ist zum teil kulturgeschichte; auch der schreibung der ortsnamen dürfte sich dafür mancher beleg entnehmen lassen.

Pogatscher hat seiner untersuchung die heutige schreibung der ortsnamen zu grunde gelegt. Aber ist es denn ausgemacht, dafs die heut existierenden orte sämtlich bereits in frühme. oder gar ae. zeit vorhanden gewesen sind? Es kann sich unter umständen um eine spätere gründung oder benennung handeln, und die namensform würde dann natürlich keine direkten rückschlüsse auf die ursprünglichen dialektverhältnisse der betreffenden gegend erlauben. Es müfste also zuvor in jedem zweifelhaften fall eine historische voruntersuchung angestellt werden. Dürfen wir ferner sicher sein, dafs der moderne name nicht aus einem ähnlich klingenden korrumpiert ist? Ich erinnere an den namen *Stree(t)thorpe* (Pogatscher nr. 39), der nach Moorman auf einem älteren *Stiresthorp* beruht. Schwerer noch als diese beiden bedenken wiegt ein drittes, das ich oben schon flüchtig gestreift habe: wer bürgt uns dafür, selbst wo es sich nachweislich um eine alte *stræt*-bildung handelt, dafs die schreibung seit (früh)me. zeit unverändert dieselbe geblieben ist? Müssen die heutigen orte

des namens *Stratford* nun auch sämtlich schon in frühme. zeit so gelautet haben, mufs den sämtlichen modernen *Stretford* ein bereits frühme. *e* in der tonsilbe eignen? Wie sehr die schreibung von eigennamen im laufe der jahrhunderte geschwankt hat, ist bekannt genug; sollte dergleichen nicht auch bei unsern *Strǣt*-namen der fall gewesen sein?

Dem ist nun auch in der tat so. Man braucht nur bis ins 17. jahrhundert zurückzugehn, um auf mannigfache abweichungen von der modernen schreibweise zu stofsen. Ich habe, von meinem seminar unterstützt, die einschlägigen namen in den atlanten von Speed (*Theatrum Imperii Magnae Britanniae,* 1616) und Blaeu (*Novvs Atlas,* ausg. 1648) aufgesucht und teile die wichtigsten resultate meiner vergleichung nachstehend mit.[1]) Im voraus sei bemerkt, dafs die schreibungen der karten von Speed und Blaeu in der regel übereinstimmen.

Wiltshire.

Stratford Tony (Pogatscher nr. 14) findet sich nicht bei Speed und Blaeu, die dafür ein ganz in der nähe gelegenes [*Fenny*] *Stretford* verzeichnen.[2])

Stratford-under-the-Castle (nr. 17) erscheint in Speed's index mit *a,* dagegen auf seiner karte und bei Blaeu als *Stretford.*

Upper Stratton (nr. 31) fehlt bei Speed und Blaeu.

Oxford.

Stratton Audley (nr. 23) lautet in Speed's index *Stratton,* dagegen auf seiner karte *Streton*; Blaeu hat *Strton* (sic!).[3])

Northampton.

Old Stratford (nr. 10) weder bei Speed noch Blaeu.

Bedford.

Stratford (nr. 5) weder bei Speed noch Blaeu.

Streatley (nr. 37): *Stretley* Speed, Blaeu.[4])

---

[1]) Diejenigen namen, deren moderne schreibung sich mit der des 17. jahrhunderts deckt, sind nicht mit aufgeführt.

[2]) Schon bei Kemble *Cod. Dipl.* meist als *Strétford.* Ebenda ist für Wiltshire ein *Strétpen* bezeugt.

[3]) Bei Ellis und Bickley (*Index to the Charters and Rolls in the … British Museum,* London 1900) als *Strettun* für das 12., als *Stratton* für das 13. jahrh. gebucht.

[4]) Den ort *Stratton* bei Biggleswade registrieren Ellis und Bickley aus dem 14. jahrh. in der schreibung *Strettone.*

Buckingham.

Stony Stratford (nr. 16) in Speed's index mit *a*, dagegen auf seiner karte und bei Blaeu *Stretford.*

Water Stratford (nr. 18) in Speed's index *Stratford*. dagegen auf seiner karte *Streetford*; Blaeu schreibt *Stretfort.*

Berkshire.

Streatley (nr. 36): *Stretley* Speed, Blaeu.[1])

Stratfield Mortimer (nr. 1): *Stretfeld Mortimere* Speed, Blaeu.

Suffolk.

Stratford St. Mary (nr. 15): *Stretford* Speed, Blaeu.[2])

Stratton Hall (nr. 25) kann ich weder bei Speed noch Blaeu finden; doch mag der ort mit dem *Strattuna* des *Domesday Book* identisch sein. [Gehört hierher auch *Stradbro(o)ke* (östl. von Eye), bei Speed und Blaeu *Stradbrok*?]

Norfolk.

Stratton St. Mary (nr. 26) in Speed's index *Straton*, dagegen auf seiner karte und bei Blaeu *Stretton.*

Stafford.

Streethay (nr. 38) finde ich weder bei Speed noch Blaeu;[3]) dagegen verzeichnen beide südöstl. von Lichfield ein *Stretleyhall.* [Speed's index notiert ein *Stratton castell* im Seisdon Hundred; identisch mit *Sturton castell*?]

Shropshire.

Strefford (nr. 43) erscheint in Speed's index als *Stratford*, auf seiner karte und bei Blaeu als *Straford.* [Hinzuzufügen wäre der ort *Strettons* (Speed, Blaeu) sw. von Shrewsbury; vielleicht auch der bach *Stradbrok* im mittleren süden der grafschaft. Beide namen scheinen heut nicht mehr zu existieren.]

---

[1]) *Strétleáh* Kemble.

[2]) Ellis und Bickley buchen für Suffolk die schreibungen *Stræt ford* und *Stred ford* aus dem spät-10. jahrh.

[3]) Doch wird der ort von Ellis und Bickley fürs 16. jahrh. bezeugt (*Streteha y*).

Warwick.

Streetly (nr. 42) fehlt bei Speed und Blaeu.

Stratford-on-Avon (nr. 11) in Speed's index mit *a*, aber auf seinen karten und bei Blaeu mit *e*: *Stretford vpon Auen.*

Stretton Baskerville (nr. 54) fehlt bei Speed und Blaeu (jedoch wird bei Ellis und Bickley ein *Strettone* 1381 damit identifiziert).

Stretton-on-Dunsmore (nr. 60) lautet ebenso in Speed's index und bei Blaeu, dagegen *Streetton* auf Speed's karte.[1]) —

Aus Surrey verzeichnet Pogatscher (nr. 33) den ort *Streatham* [strĕtəm] sw. von London, der bei Speed und Blaeu als *Stretham* erscheint.[2]) Zu dem *ea* dieses namens bemerkt Pogatscher s. 305: 'hier scheint die schreibung auf jüngere, erst ne. kürzung, und zwar aus *ē* = me. *ę̄* zu weisen; es ist möglich, dafs durch frühes verstummen von *h* die ursprüngliche quantität des vokals länger bewahrt geblieben ist.' Ich möchte mir die eventuelle vokallänge doch lieber auf andere weise (etwa neuerliche beeinflussung durch das simplex) erklären. Übrigens würde ein me. *strę̄t* nicht notwendig auf sächsisches *strǣt* zurückdeuten; es könnte auch ein ae. *strēt* zu grunde liegen, da ja stets mit der öffnenden wirkung des *r* zu rechnen ist (Sweet *HES.* 674).

Devonshire und Sussex sind in Pogatschers tabelle gar nicht vertreten. Speed und Blaeu helfen auch hier ein wenig weiter.

Aus Devonshire ist ein *Stretwood head* (dicht bei Ottery St. Mary) anzuführen; daneben käme noch ein *Stretrawley* in betracht (Speed's index), bei dem ich jedoch über die quantität des *e* im zweifel bin.[3])

Für Sussex verzeichnen Speed und Blaeu ein *Stretham* bei Ste[y]ning, das heute nicht mehr vorhanden zu sein scheint.

---

[1]) *Stretton-on-the-Foss* (nr. 61) erscheint auf Speed's karte von Worcester als *Stratton in ye Vorse.*

[2]) In der schreibung *Stretham* je zweimal bei Kemble, *Cod. Dipl.* und in der *Taxatio Ecclesiastica.* Die gleiche schreibweise begegnet im 14. jahrh., vgl. den *Index* von Ellis und Bickley; für das 15. jahrh. werden ebenda *Streetham* und *Streteham* notiert.

[3]) Was hat es mit dem vorgebirge *Stret* (*Start, Sturt*) *Point* auf sich? Ae. *steort*? — Ein *Stretweye* wird für Devonshire in der *Tax. Eccles.* bezeugt.

[*Strettington* bei Chichester, in Speed's index *Strettenton*, ist wohl fernzuhalten; ae. **Steortantūn*?]

Schliefslich sei erwähnt, dafs der ort *Startforth* im nördlichen Yorkshire bei Speed und Blaeu *Stratford* geschrieben ist.[1])

Es liegt mir fern, auf grund der Speed-Blaeuschen schreibungen nun meinerseits eine festlegung der *ǣ/ē*-grenze versuchen zu wollen. Auch dies neue material reicht m. e. dafür noch lange nicht aus. Es wäre vielmehr für jeden ortsnamen die schreibung möglichst weit zurückzuverfolgen, und zwar unter tulichster heranziehung des lokalen urkundenmaterials.[2]) Dann erst dürfte zu sprachlichen schlufsfolgerungen geschritten werden; welches mafs von vorsicht mir dabei geboten scheint, brauche ich nicht noch einmal hervorzuheben. Ein derartiges historisch-philologisches vorgehen bietet übrigens noch den vorteil, dafs man das zeugnis von orten verwerten kann, die heute nicht mehr existieren; und es würden weiter orte wie *Strelley, Stirton, Sturton* usw. zu ihrem rechte gelangen, bei

[1]) Bei dem von Ellis und Bickley aus dem 17. jahrh. gebuchten '*Strafford* and Tickhill Wapentake, co. York' handelt es sich offenbar um eine andere lokalität.

[2]) Den ae. urkunden und werken wie dem *Domesday Book* gegenüber dürfte besondere kritik am platze sein. Die ae. urkunden liegen ja nur zum kleinsten teil im original vor; und es war methodisch vielleicht ganz gerechtfertigt, dafs Pogatscher das ae. namenmaterial einfach beiseite gelassen hat. Auch die *Domesday*-schreibungen sind nur mit vorsicht zu benutzen. Geht man die indices durch, so findet man, dafs den *a*-schreibungen nur ganz wenige *e*-formen gegenüberstehn; verschiedene grafschaften, die Pogatscher nur mit *e* belegt, erscheinen im *D. B.* nur mit *a*; ja selbst in Lincoln und York treten *a*-formen neben solchen mit *e* resp. *ai* auf. Anderseits bietet das *D. B.* für Norfolk, wo Pogatscher nur *a* kennt, die varianten *Stretuna* und *Estretona*. Dafs ein grofser teil der *a*-formen des *D. B.* unmöglich mit diesem laut an ort und stelle gehört worden sein kann, leuchtet ohne weiteres ein; die erklärung der auffälligen *a*-schreibungen wird in der von Stolze, *Ortsnamen im Domesday Book* s. 14 f. gewiesenen richtung zu suchen sein. — Zu dem orte *Stratford-le-Bow* noch eine kurze bemerkung. Pogatscher nimmt ihn s. 308 seines heutigen *a* wegen für sächsisches *ǣ* in anspruch. Aber in den *Five Dreams* von Adam Davy, 'the Marshal, of Stratford-at-Bow', erscheint er als *Stretford-atte-bowe* (Laud Ms. 622, vor 1400; *EETS.* 69), und ich weifs nicht, ob wir für diese schreibung den kopisten verantwortlich zu machen haben.

denen es die undurchsichtigkeit der modernen namensform verschuldet hat, dafs sie in Pogatschers liste nicht mit aufgenommen worden sind.

Die skizzierte aufgabe wäre natürlich nur in England und zwar auf grund einer umfassenden organisation durchzuführen. Vielleicht würde sichs empfehlen, die untersuchung nicht auf die *strǣt*-orte zu beschränken, sondern die übrigen namen mit wgrm. *ā* als tonvokal mit einzubeziehen; auch den zusammensetzungen etwa mit *ǣl, lǣce, lǣs, mǣd, nǣddre, sǣd, Swǣf, wǣt*; *sceap* (ne. vielfach *Ship*-) liefse sich gewifs manches resultat abgewinnen.

HALLE A. S. OTTO RITTER.

ZU NE. *OVEN*.

Kern bemerkt oben s. 61, dafs ich Archiv 102, 83 mit Schröer aus gewissen tatsachen 'den schlufs gezogen' habe, dies wort 'habe im Frühmittelenglischen *ō* gehabt'. Das ist nicht ganz zutreffend. Vielmehr habe ich zur erklärung der mit ae. *ofn* unvereinbaren formen im Mittel- und Neuenglischen im text meiner abhandlung ein ae. **ufen* angesetzt und in der anmerkung nur die möglichkeit eines *ōfen* und was dafür und dawider spricht, erörtert. Von den damals angeführten gründen ist der hinweis auf die häufige synkope in dem wort jedenfalls zu streichen: es geht ja auf ein urgerm. **ufna-* zurück und hatte gar keinen alten mittelvokal, der der synkope erliegen konnte (vgl. Sievers § 141, 148). Das zweimalige *inn ofne* bei Orrm weist wohl nicht zwingend auf länge, da vereinzelt auch *opnenn* neben gewöhnlichem *oppnenn* sich findet (Effer, Angl. VII Anz. 169 anm.). Die von Kern beigebrachten akzente aber scheinen mir nach den ausführungen Kellers (Prager Deutsche Studien, VIII, 1 ff.) nicht beweiskräftig genug zu sein. Alles in allem halte ich es doch für wahrscheinlicher, dafs neben ae. *ofn* ein **ufn* stand, wie *spura* neben *spora* und ähnliche fälle.

Wien, 18. März 1913. KARL LUICK.

LUCY TOULMIN SMITH.
1838 — 1911.

Am 18. Dez. 1911 ist die wissenschaft der englischen philologie von einem verluste betroffen worden, der auch in der 'Anglia' viel früher hätte gebührend gewürdigt werden sollen. Aber still wie das leben von Miss Toulmin Smith dahin ging, so still ist sie auch aus dem leben geschieden, und wenngleich die London Times seiner zeit die traurige tatsache mit zwei zeilen festgestellt hat, so haben die englischen literarischen blätter in unbegreiflicher gleichgültigkeit keine notiz von dem tode dieser verdienten gelehrten frau genommen. Der 'Romania'[1]) und Miss T. Smith's altem freunde, M. Paul Meyer, gebührt die ehre, ihr den frühesten und schönsten nachruf gewidmet zu haben. Wer wie der schreiber dieser zeilen schon in den frühen achtziger jahren die ehre hatte, Miss T. S. kennen zu lernen, wie sie in Highgate in dem gastlichen hause ihrer feingebildeten mutter waltete, wer sie jahrelang vor ihrer übersiedlung nach Oxford[2]) im Britischen Museum und auch im Record Office getroffen und wohl auch bei ihrer stillen arbeit beobachtet hat, der wird des eindruckes nie vergessen, den diese tiefgründlich geschulte, wissensreiche und doch so bescheidene frau schon beim ersten zusammentreffen machte.

Ihre literarische tätigkeit umfafst eigentlich nur wenige gröfsere 'nummern', aber dennoch ist, was sie geschaffen, für

[1]) Romania nr. 161, Janvier 1912.

[2]) Nach Oxford wurde sie 1894 als bibliothekarin des unitarischen Manchester College berufen.

alle zeiten getan, und ihre ausgaben der 'English Gilds', des 'Brome Play' und der 'York Plays' werden ihr für alle zeiten einen ehrenvollen namen sichern.

Ihre früheste philologische arbeit war der von ihrem vater nicht vollendeten ausgabe der 'English Gilds' gewidmet. Als langjährige gehilfin ihres vortrefflichen vaters,[1]) war sie besonders befähigt, diese schwierige arbeit zu vollenden, sie mufste die texte nochmals kollationieren, erklären, glossieren und schrieb die treffliche einleitung, in welcher sie eine skizze zu liefern suchte von dem was ihr vater über geschichte und bedeutung der Englischen Gilde ihr im gespräche mitgeteilt hatte. Ihre bescheidenheit zeigt sich schon in den worten der vorrede: "a daughter's affection and reverence for her father's name are the strongest reasons I can offer for undertaking this myself, instead of yielding it up to other and more efficient hands".

Ihre nächsten arbeiten waren die ausgaben von Robert Ricart's Kalendar (1872) und von Ingleby's Shakespeare's Century of Praise (1879). Dann folgte in diplomatischer treue und mit ausgezeichneter einleitung ihr text vom 'Gorboduc' (1883), das 'Brome Play' 1884, die 'York Plays' 1885 (ihr bedeutendstes werk, "Affectionately inscribed to the memory of my father and to my dear mother"), ferner die übersetzung von Jusserand's 'Vie Nomade' (1889, 2. aufl.), und in gemeinschaft mit M. Paul Meyer die ausgabe von 'Les Contes Moralisés de Nicole Bozon' (1889).

Ihre letzte gröfsere veröffentlichung war die ausgabe von

---

[1]) Ein ungewöhnlicher mann, Joshua Toulmin Smith, 1816—19, rechtsgelehrter, tüchtiger altertumsforscher, geolog und hygieniker, dessen leben die tochter für das Dictionary of National Biography schrieb. Er lebte von 1837—42 in den Vereinigten Staaten, wo Lucy, seine älteste tochter, 1838 geboren wurde. In Boston hielt er vorlesungen über phrenologie und philosophie, schrieb (nach dem Dänischen) 1839 The Discovery of America by the Northmen u. a. m. Nach England zurückgekehrt, wurde er präsident der Geological Society, machte sich aber besonders bekannt durch sein werk über die rechtsbefugnisse der "Parish" (The Parish: its obligations and powers &c., 2. aufl. 1857), sowie durch seinen wöchentlich erscheinenden "Parliamentary Remembrancer" 1857—65. Seine tochter pflegte mit besonderem stolze von zwei seiner historischen arbeiten zu sprechen: von den "Memorials of Old Birmingham" 1. Traditions of the old Crown House in Der-yat-end, 1863, 2. Men and names 1864.

John Leland's Itinerary, nach fast 200 jahren die erste neuausgabe, und nach fast 350 jahren die erste gewissenhafte; eine dankesschuld von Oxford gegenüber diesem gröfsten aller englischen altertumsforscher; eine mit gröfster gewissenhaftigkeit und bewunderungswürdiger sachkenntnis zu ende geführte abschliefsende ausgabe.

Ich selbst sah Miss Smith zuletzt im jahre 1907, beim thee auf dem sonnigen rasen hinter dem ruhigen, gastfreien hause zu Oxford. Sie war so liebenswürdig, so menschlich teilnehmend wie je, und ich hatte mein altes gefühl der verehrung und des absoluten vertrauens, als ich in ihre ruhigen, graublauen augen schaute, und zuhörte wie sie von dem plane ihrer Leland-ausgabe sprach, und erklärte warum der dritte band zuerst erschien.

Nun ist sie von uns geschieden, aber es war ihr doch noch vergönnt, ihre beste grofse arbeit zu vollenden, und unser dank folgt ihr nach für die treue arbeit, die sie getan.

Wir schliefsen diese wenigen bemerkungen über eine bedeutende gelehrte frau mit den schönen worten von M. Paul Meyer:

> "Miss T. Smith était une femme très savante, très labourieuse et très modeste."

In der folgenden bibliographie sind von ihren rezensionen nur die in der 'Anglia' gebrachten berücksichtigt, von den in englischen zeitschriften zerstreuten kann ich leider keine anführen.

1872 Robert Ricart The Maire of Bristow is Kalendar. Camden Society.

1879 Ingleby's Shakspere's Century of Praise ed. by Lucy T. Smith. New Shakspere Society.

1882 Ballad by Thomas Occleve addressed to Sir John Oldcastle. Anglia 5, 9 ff.

1883 Gorboduc or Ferrex and Porrex. A Tragedy by Thomas Norton and Thomas Sackville edited by L. T. Smith. Heilbronn.

1884 Play of Abraham and Isaac. [sogen. Brome Play] Anglia 7, 316 ff.

1886 A Commonplace Book of the Fifteenth Century ... Printed from the Original Ms. at Brome Hall, Suffolk, by Lady Caroline Kerrison. Edited with notes by Lucy Toulmin Smith.
London and Norwich.

1889 [English Wayfaring Life in the Middle Ages by J. J. Jusserand, translated from the French by L. T. Smith, Second edition. London.]

1889 Les Contes Moralisés de Nicole Bozon, Frère Mineur. Publiés pour la première fois d'après les manuscrits de Londres et de Cheltenham par Lucy Toulmin Smith et Paul Meyer.
Paris. Société des anciens textes français.

1906—10 John Leland's Itinerary, extracted from his MSS., arranged and edited by Lucy Toulmin Smith 12 parts (or 5 vols). London.
Vol. I 1907. II 1908. III 1906. IV 1909. V 1910 (mit glossar und index).

Rezensionen in der Anglia:

1880	An English Garner.	Anglia 3, 396.
1881	Cassel's Library of English Literature, edited by Henry Morley	ib. 4, 117.
	E. Oswald, Thomas Carlyle	ib. 125.
	J. Darmesteter, Macbeth	ib. 126.
1882	Sidney Herrtage, Catholicon Anglicum	ib. 5, 26.
1884	Ward, Catalogue of Romances	ib. 7, 105.
	Catalogue of Books in the British Museum	ib. 7, 108.
	Gomme, Gentleman's Magazine Library	ib. 108.
	Jusserand's La Vie nomade	ib. 110.

Ewald Flügel.

ON SOME USES OF THE INDEFINITE RELATIVES IN OLD ENGLISH AND ON THE ORIGIN OF THE DEFINITE RELATIVES.

I. — The Indefinite Type.

§ 1. — The indefinite relatives which will be discussed in this paper are 1. swa hwa swa: Forðam *swa hwa swa* hilð his godan weorc . forðæmðe he wile fleon idel gielp . ðonne ne læt he nanne oðerne æfter him on ða godan weorc (Past. 449); 2. swa hwilc swa: On *swa hwilcum* sunlicum monðe . *swa* se mona ge-endað . se byð his monað (Astron. 18); often contracted into *swilc swa*: Gif wyrmas on earan syn, genim eorðgeallan grenes seaw, oþþe hunan seaw, oþþe wermodes seaw, swilc þara an swa þu wille (Læc. 14, l. 12); 3. swa hwæt swa: 7 he þer ute worhte . *swa hwæt swa* hit ge-segen wes . þ hit þearf wes (Chad. 143, l. 98); 4. swa hwæþer swa: (whichever of the two) will only be mentioned in § 4; 5. swa hwider swa, swa hwær swa: Ah eac swilce wehta *swa hwider swa* se cining oswi his rice mihte þennan (ib. 142, l. 46). OE. has other ways of expressing indefinite relation; but these will only be considered so far as they have influenced the development of the pronouns mentioned.

§ 2. — Many grammarians maintain that in the indefinite relatives the pronoun and adverb to which the two *swa's* have been joined are interrogative. Curme, however, is of opinion that they are indefinite. I find a proof of the latter being right in the fact that *eihwelc*, which can be nothing but the indefinite pronoun, is found instead of *hwelc* in connection with two *swa*'s; in the following example from O. E. T. *sue eihwelc mon sue* has the sense of *sue hwelc mon sue*: End *sue eihwelc mon sue* ðis lond hebbe minra ærbenumena ðis agefe. 7 mittan fulne huniges .X. goes .XX. hen fuglas (Wills. Lufu. 832; 446, l. 9).

§ 3. — In a few instances I find that the first or second *swa* in *swa hwa swa, swa hwelc swa* and *swa hwæt swa* is doubled, evidently for the sake of imparting greater emphasis to the relative. We may compare this usage to the doubling of *swa* in the *swa-swa* correlation: Sua suiðe uutedlice him forebead *sua sua* suiðor mara forðon hi bodadon (Mk. Lind.); or in the conjunction *swa oft swa*: And *swa oft swa* he þyder ferde *swa* forhtodon þa deofla (Ælf. II 292, v. 1200). — When *swilc swa* < *swa hwilc swa* is preceded by *swa*, there is also a doubling of the *swa*: Ac *swa swilce swa* hit mihte, hit slat 7 wundode hero hina mid bitum (Wærf. Gr. 78, 4).

Exs.: — Læde man hider sumne untrumne man to ûs, 7 þurh *swa hwylces* bene *swa swa* he gehæled sý, þæs geleafa 7 weorc si gelyfed Gode 7 fenge 7 eallum us to fylgenne (Bede Gr. Ms. B 114, 198; others only *swa*). — Ond *swa hwilce* men *swa swa* wilnadon þæt heo in halgum leorningum tyde wæron, heo hæfdon gearwe magistras, þa ðe heo lærdon 7 tydon (ib. 345, 263). — *Swa hwær swa* he þa deofol-gild towearp . *swa* worhte he cyrcan (Ælf. II 246, 426). — Ða hi wæran þær ge gaderod . þa bed se cyng heom þæt hi scoldon cesen hem ærce biscop to Cant wara byrig *swa hwam swa swa* hi woldon (Sax. Chron. 251). — Ac iedon ealle samodlice to þone kyng and ieornden þ hi mosten cesen of clerc hades man *swa hwam swa swa* hi wolden to ercebiscop (ib. 251). — Þa mæsta gimene habbe se abbod fram þam horderum oððe fram þenum þæt ne beo forgimeleaste þam untruman forþam to him þehitlocað *swa swa hwæt* fram leorninenihtum *swa* bið agýld (rendering: *Curam autem maximam habeat abbas ne a celarariis aut a servitoribus neglegantur infirmi quia ad id ipsum respicit quicquid a discipulis delinquitur* Ben. 68, 6—9).

§ 4. — Others have already pointed out that either the first or the second *swa* of the indefinite relatives is sometimes omitted, *swa hwa (hwelc, hwæt)* and *hwa (hwelc, hwæt) swa* being employed for *swa hwa (hwelc, hwæt) swa.* Although the instances in which the full forms are used in OE. far exceed the number of cases where one of the two *swa*'s has been left out, I shall prove by the numerous examples at the end of this paragraph that the leaving out of *swa* is much more common than has hitherto been supposed. As yet comparatively

few examples have been quoted. Wülfing does not mention this usage; Mätzner and Grossmann quote one example each, while Anklam and Kock give some late OE. instances, the former, however, only of the omission of the first *swa*. According to the latter the second *swa* is rarely omitted, a usage of which Dr. Trampe Bödtker adds two examples, one from Angl. Sax. Min. and one from Sax. Chron. But after having made a further investigation of the point in question, I find that the abbreviated forms were very common, especially in the North, where the glossarists of the Lind. gospels and of Dur. Rit. do not employ the full ones. It is also of importance to note that Ælfric in his grammar says: "Est quisquis . *swa hwa* . quæque *swa hwilc* . quod quod . *swa hwelc* . heora ealra genitivus . cujus cujus . cui cui . etc." . . . (Chap. XVIII De Casu). It is rather strange that in this quotation Ælfric gives only *swa hwa* etc. as the equivalents of the Latin indefinite relatives; for in his other works he employs the abbreviated forms very rarely — in his "Homilies" I have not found one single instance. This apparent contradiction can only be explained by concluding that colloquially the forms *swa hwa* etc. were used more frequently than the full ones. And as Ælfric says nothing of *hwa swa*, which has been regarded as more usual than *swa hwa*, it is evident that of the two *swa hwa* was the more frequent when he wrote his grammar. The leaving out of the second *swa* being more frequently met with in the Lind. gospels than in any other work, it is probable that the disuse of the *swa*'s began in the North; at any rate it was there that the abbreviated form *swa hwa* etc. was used to the entire exclusion of the full one. Nor can any objection be made to these examples of *swa hwa* on the score that they are taken from a glossarist; for if the omission of *swa* had not been the usual thing in his dialect, he would undoubtedly have made use of the full forms, which were preferred by other scribes. But this he never does. Although *hwa swa*, *hwelc swa* etc. were less frequently employed in OE. than *swa hwa*, *swa hwelc* etc., the second *swa* was retained in ME. and later in connection with the indefinite relatives. It is not difficult in either case to understand why the *swa* was dropped; but nevertheless a comparison with other instances where a similar omission is found may not be superfluous or

out of place. Thus *swa hraðe* is used for *swa hraðe swa*; *sona swa* is the rule for *swa sona swa*; *hu swa* is found for *swa hu swa*, as in: *Hu swa* æfter fylgyð an þusynd 7 twegyn onwendað tyn þusyndu (Camb. Hymn. p. 390, v. 30), where *hu swa* renders *quomodo*. And in the same way *swa* is left out in the comparative *swa* correlation, as seen in the following example from Ælfric: Astihð þonne buton stapum . oð þæt he stedeleas fylð mid myclum wyrsan fylle *swa* he *furðor* stáh (I 12, 25).[1]) The omission of *swa* in the indefinite relatives is therefore not without a parallel in other instances where they had the same or a similar function. And the explanation is that, having lost some of their original force, they could be dropped without weakening the sense of the pronoun or adverb, as their function was gradually being transferred to the interposed word. — I shall not quote all the examples I have found, but sufficient to show the frequency of the abbreviated forms; of *swilc* = *swa hwilc* and of *swæþer* = *swa hwæþer* I shall give no examples (see Bosworth's dictionary), and of *swa hwæþer* only a few.

a) swa hwæþer: — 7 hæbbe se teond cyre swa wæterordal swa ysen-ordal | *swa hwæðer* him leofre sy (Dom. Æð. VI 224). — þonne beoþ egsa geond ealle world, | þar man us tyhhaþ on dæg twegeneordas, | drihtenes are oððe deofles þeowet, | *swa hwaðer* we geearniað her on life (Patern. Gr. III 237, 95—99).

b) swa hwelc: — Sien gecerde feond mine on bec on *swe hwelcum* dege ic geceigo ðec (Vesp. 55, 10; so also Eadw. & Cambr. Ps.). — In *swe hwelcum* dege ic gecegu ðec geher mec (Vesp. 137, 3; so also Eadw. & Cambr. Ps.). — Eallæ *swæ wylcne* wolde drihten worhte on hefenum 7 on eorðæ on sie 7 on niowelnessum (Eadw. 134, 6; so also Cambr. Ps. A). — And hyne bæden, ðæt hig húruþinga his reafas fnæd æt-hrinon; and *swá hwylce* his æthrinon wurde hale (Mth. XIV 36). — In *suæ huælcelcre* ceastra ł werc inn-geongas ge-fraignas hua in ðær wyrðe sie ł clæne is 7 ðer wunas wið ge ðona geonga (Mth. Lind. X 11). — So also: Pref. Mth. 9, 16; Mth. Rush. V 31, ib. (Lind. & Rush.) IX 37; ib. Lind. XV 5, XVIII 4, XX 26, XXII 9; Mk. Lind. VI 10, ib. (Lind. & Rush.) X 11; Rush. X 15;

---

[1]) See Eng. Stud. 46, 1: "Notes on Anglo-Saxon Syntax."

Lu. Lind. & Rush. IX 4, ib. IX 14, (Hat., Lind. & Rush.) X 8, ib. Lind. X 10, ib. Lind. X 15; John. Lind. V 4. — Allm' ece god ðv ðe gimeto micha middang' giceas' þte stronga *sva hvoelc* ðv f' sviðes (Dur. Rit. 50 XII 1). — To tide godcundre þenunge sona þonne bið gehyred swa beoð tacen eallum forlætenum *swa hwylce* þing on handum mid hælicum ofoste si becumen (que libet fuerint in manibus) (Ben. 75, 15). — Oððe on *swa hwilcere* stowe æni þing he agild oððe tobryt æni þing (ib. 80, 3). — Seþe æt þære oðran tide cymð to minstre ginran hine he cunne his beon seþe on þære forman tide *swa hwylcere* ylde oððe wurðscipe hesi (ib. 105, 9—13). — Eac monige men of þære ylcan styde sprytlan acurfan, 7 þa þonne, *swa hwylcum* men þearf wæs, on wæter scofan (Bede. Gr. Ms. O 270, 908). — Forðon swa swiðe *swa hwilc* mon byrneð on lichaman þurh ungelyfedne willan (ib. Gr. 279, 2095).

c) swa hwæt: — All *swe hwet* walde dryhten dyde in heofene 7 in eorðan in sae 7 in neolnissum (Vesp. 134, 6). — God soðlice ur in heofene upp in heofene 7 in eorðan all *swe hwet* walde dyde (Vesp. 113, 3; also Camb. Ps. Ms. A). — *Swa hwæs* haldes ðu eft-redende fore-geseted (Pref. Mth. 9, 18). — So also: Mth. Lind. VII 12, XIV 7, XVI 19, XVIII 18; Mk. Lind. VI 23, IX 13, X 21, XI 23; Pref. John. 7, XXXVI; John, Lind. & Rush. II 5; ib. (Lind. & Rush.) IV 39; ib. (Lind.) V 19, XI 22, XIV 13, XV 7, XV 16; Dur. Rit. 90, 121. — Gif se hünd ma misdæda gewyrce . 7 he hine hæbbe . bete be fullan were . swa dolgbote oððe *swa hwæt* he wyrce (Ælf. Domas I Ms. B 18, XXII). — 7 wite se abbod gyltes hyrdes onsigan *swa hwæt* on sceapum se hiredes ealdor nytwyrðnesse hwonlicor swa mæg gemetan (Benet. 12, 5). — And *swa hwæs* he ge-wilnode . him ne forwyrnde god (Ælf. II 366).

d) swa hwa: — Acueden is uutelice *sua hua* forletas wif his selle hir boc freodomes (Mth. Lind. V 31). — ib. V 41, X 14, X 42, XII 32, 50, (Rush) XVIII 4; Mk. Lind. & Rush. IX 41, 42; ib. (Lind. & Rush.) X 15; ib. (Lind. & Rush.) XI 23.

e) swa hwær, swa hwider: — And ic wille þ seo sonne 7 seo sace þe ic heom geunnen habbe stande unawend æfre . *swa hwær* hi nu habben land (Chart. Eadw. Conf. 348). — Ac gaþ and gadriaþ *swa hwar* ge hit findan magon (Hept. Ex. V 11). — *Swa hwider* se lichama byþ, þider beoþ gesomnode þa earnas (Wærf. Gr. 295, 22). — *Swa hwider* gaast gaæs hea

gað 7 ne eft-cerras ł wendas (Mth. Pref. 7, 17). — Mth. Lind. VIII 19. XXIV 28; Mk. Lind. VI 10; ib. (Lind. IX 18); ib. (Lind. & Rush.) XIV 9; Lu. Lind. IX 57; ib. (Lind. & Rush.) XVII 37; Dur. Rit. 122.

f) hwa swa: — Nu wille ic hit segge mid worde þ *hwa swa* halt þis write 7 þis bode. | þa wurðe he efre wuniende mid God Ælmihti on heuenrice (Sax. Chron. 36). — Ic Cuðbald abbot hit geate swa þet *hwa swa* hit breket . ealre biscop cursunge 7 eal Cristene foces he hafe (ib. 37).

g) hwilc swa: — þæt git ne læstan wel | *hwilc* ærende *swa* he eastan hider | on þysne sið sendeð (Gen. Gr. Poem 347, 551—6).

h) hwæt swa: — Ne he ne besargað *hwet swa* he fore (Ælf. Sig. 90, Ms. B 318). — *Hwæt swa* þin hand mæge wyrcan, wyrce arudlice (Wærf. Gr. 327, Ms. O 27).

i) hwider swa: — Laruw ic wille folgian þe *hwider swa* þu ganges ł gæst (Mth. Rush. VIII 19).

j) hwæþer swa: — And us þæt þincþ, þæt he ah þines gewald, hwæþer swa he wille to deaðe . oððe to life (Pass. Marg. Gr. III 173—130).

§ 5. — Curme says that the contaminated form *seðe swa hwelc* found in the Lind. gospels and Dur. Rit. is due to a contamination of *swa hwelc swa* and *seðe*, the latter also frequently having an indefinite and general sense. But this is not quite correct as the two northern glossarists never use the full form, preferring the abbreviated *swa hwelc* to any other; the *seðe swa hwelc* of the Lind. gospels and of Dur. Rit. can therefore only be due to a mixture of *seðe* + *swa hwelc*, and not of *swa hwelc swa*. — Now also the simple *se* had sometimes an indefinite and general relative sense: *Se* on eow wile fermest beon . se beoð ealra þeow (Et quicumque uoluerit in uobis primus esse erit omnium servus, Mk. Hat. X 44); *se swa hwelc* is therefore a fusion of *se* + *swa hwelc*. Curme mentions that *seðe* is mixed with *swa hwa* in *seðe swa hwa*, but no that *þætte* (= *þætðe*) is fused with *swa hwæt* in *þætte swa hwæt*. He maintains that in *se swa hwelc* there is a step farther in the development of the indefinite relatives, *swa hwelc* having become a definite relative with *se* for its antecedent, although the pronoun still retains its indefinite

character. But I cannot agree with Curme in regarding *swa hwelc* as a definite relative. For it is evident that the contamination *se swa hwelc* is of the same kind as *seðe swa hwelc*; *se* is no more the antecedent of *swa hwelc* than *seðe*. The correctness of this statement is proved beyond a doubt by the fact that in the construction described in § 14 *seðe swa hwelc* refers to the direct antecedent *all*; in *alle ða ðe swa hwelc* "all" renders Lat. "omnia" and *ða ðe swa hwelc* "quaecumque". An examination of a similar form, which Curme does not discuss, also shows that *swa hwelc* is not used as a relative in *se swa hwelc*. *Þæt swa hwæt* may be regarded as formed in analogy with *se swa hwelc* or as due to a contamination of *þæt* used in an indefinite and general relative sense and *swa hwæt*. Now if *se swa hwelc* is the antecedent of *swa hwelc, þæt* in *þæt swa hwæt* is the antecedent of *swa hwæt* used as a relative pronoun. But that the writers intended *þæt swa hwæt* to form one inseparable phrase is shown by the following examples from Dur. Rit. and Lind.: *Aelc synn þ svaehvæd* gidoe botan lichoma is (*omne peccatum quodcumque fecerit homo, extra corpus erit,* p. 106), where *þ svaehvæd* renders Lat. *quodcumque* and refers to *aelc synn*. It is impossible here and in all other cases where the glossarists use *þ swa hwæt* to regard *þ* as the antecedent of *swa hwæt*. The plural *ða swa hwæt* also refers to *alle* in: *Alle ða suæ huæd* hæfeð se fæder mino sint (John. Lind. XVI 15) where *alle ða suæ huæd* renders *omnia quæcumque*. What has just been said holds good equally of *swa hwelc* wherever it occurs in the Lind. gospels or in the Dur. Rit. And how could *se swa hwelc* have become *the which* if *se* is the antecedent of *swa hwelc*?

1. a) seðe swa hwelc: — Wæ iuh hlatuas blindo ge cueðas *seðe sua huelc* gesuerias ðerh ðone tempel noht is (Mth. Lind. XXIII 16). — 7 *seðe suæ huælc* wælla suerige ł seðe suerias on wig-bed noht is (ib. Lind. XXIII 18). — Soðlice ic cueðo iuh *seðe sua huælc* ne on-foeð ric god swæ þ cnæht ne in-cymeð in ðæt ilce (Lu. Lind. XVIII 19). — *Seðe suahuelc* soecað sauel his hal gewyrca spilleð hia (ib. Lind. Rush. XVII 33). — *Seðe svæhvoelc* of ðær onfoeð hæg halo vosa mægon (Dur. Rit. 98, 99). — b) seðe swa hwa: — 7 *seðe suahua* ne onfoeð iuh færað from ceastra ðæ ilca (Lu. Lind. IX 5). — *Seðe sua hua* mec onfoað onfoað ðone ilca seðe mec sende (ib. Lind.

IX 48). — c) þætte swa hwæt: ⁊ eft-cerdon ða ðegnas sægdon him *ðaðe sua huæd* hia dydon (Lu. Lind. Rush. IX 10). — Cumað ⁊ gi-seað ðone mon seðe cwæð to me *alle ðaðe swa hwæt* ic dyde (John. Rush. IV 29). — *Alle ðaðe swa hwæt* hæfeð ðe fæder min sint (ib. Rush. XVI 15).

2. a) *se swa hwelc*: — *Ðone suahuoelc* ł ⁊ miððy cyssende ic beom ł ic sée his is (Mk. Lind. XIV 44). — Ðerh ðone dæge ðonne symbel for-geafa gewuna wæs him enne ł an of ðæm gebundenum *ðone swæ hwælcne* hia geginidon (ib. Lind. XV 16). — Broð' *ða svæhvoelc* gifvlgwado sind in Criste hæl' on deaðe ðæs gifwlvado we aron (Dur. Rit. 26, 11). — ⁊ *ða svæ hvoelc* gie gimoetas ceigað gie to gimvngv (ib. 107). — b) *þ swa swæt*: — Soðlice cueðo iuh *ða swæ hwæt* gie bindes ofer eorðo biðon gebundna ⁊ in heofne ⁊ *ða suæ chúæt* gie unbindes ofer eorðo biðon unbundena ⁊ in heafne (Mth. Lind. XVIII 18). — Gie uutedlice cuoeðas gif he cuoeðas monn feder ł moeder geafa þ is geafa *þ sua huæt* from me ðe gewæxe (Mk. Lind. VI, 11). — ⁊ *þ suahuæd* ofer ðu giuas ic miððy eft-cerro ic forgeldo ðe (Lu. Lind. X 35). — Ðe iuih gelærað alle ⁊ tretiað ⁊ iuh *alle ða suæ huæd* ic cuoeðo iuh (John, Lind. XIV 26).

§ 6. — The contaminations in this and the following paragraph have not been described by Curme. *Ðer* and *swa hwær* being both used in an indefinite and general sense are fused into *ðer swa hwær*, a compromise I have only found twice in Dur. Rit.: ⁊ *ðer svaehvoer* sie astrogden giwnne allv eft' egifnis' synna (*et ubicumque fuerit asparsus*) (p. 118); Ah *ðer svæ hvoer* bið astrogden engla ðinra ofdvne stige her (*sed ubicumque fuerit aspersa angelorum tuorum descendat exercitus*) (ib. 119). This compromise is of the same kind as that of *se* and *swa hwelc* in *se swa hwelc*.

§ 7. — Some contaminations similar to those mentioned in the two last paragraphs are found in the O. E. laws, in Lind. and in Dur. Rit.; in these *seðe*, *se* and *þæt* instead of preceding *swa hwelc* follow it. Thus in *swa hwelc seðe, swa hwa seðe, swa hwelc* forms the first part of the compromise as having first occurred to the mind of the author. *Swa hwæt þæt,* the plural of which is *swa hwæt ða,* is formed in analogy with *swa hwelc se* or the result of a fusion of *swa hwæt* + *þæt,* used in an indefinite and general relative sense. Only once

have I found the form *hwæt swa ða*, which is the plural of *hwæt swa þæt.* All these mixtures prove what has been stated above that when *swa hwelc* or other indefinite pronouns entered into a compromise with words used in an indefinite and general relative sense, the form resulting of this process was regarded as equal in sense and function to the corresponding pure indefinite relatives, and as being inseparable. The contamination *swa hwelc seðe* was undoubtedly furthered by the fact that in *se man þe*, which often had the same sense as *swa hwelc mon swa, þe* was sometimes replaced by *seðe*: *Se man seðe* úncláéne nyten þicgeð for his þearfum . ne egleð þ nawiht (Dom. I Ælf. 45 XIII). The earliest instances in my collections of *swa hwelc seðe* is from O. E. T.: 7 *swælc* (= *swa hwælc*) *monn seðe* to minum ærfe foe, ðonne gedæle he ælcum mæssepreoste binnan cent mancus goldes (p. 448, 31; Abba 835). — *Swa hwelc seðe* is used either as an attribute: *Swa hwylc mæssepreost seðe* wite þ he únfullod sy . fullige man hine . 7 ealle þa ðe he ǽr fullode (Dom. II Conf. Ecg. 150 XXV) or alone: *Swa swylc seðe* hafað mannan oððe wíf gifte únalifedlice swa þeah . he mot swa hwylcne mete þycgan swa he hæfð (ib. II Conf. Ecg. 150).

Exs.: — a) Swa hwelc seðe: — Ic cuueðo uutedlice iuh forðon *swa hwelc seðe* forletas wif his buta for derne legere 7 oðer lædes ł brenges he syngias ł synnig bið (Mth. Lind. XIX 9). — 7 *sua-huelc seðe* ne onfoeð iuh ne gehereð iuh miððy gie gaas ðona sceacas ł drygas þ asca of fotum iurum in cyðnisse him (Mk. Lind. VI 11). — Eadig is *suahuælc seðe* ne bið geondspurnad on me (Lu. Lind. VII 23). — b) swa hwa seðe: — Ah *sua hua seðe* wælle wosa maara ł hera bieð ł sie iwer héra ł embehtmon (Mk. Lind. X 43). — 7 *sua hua seðe* ne hæfeð uutedlice þte woeneð hine ł he hæbbe genumen bið from him ł ðæm (Lu. Lind. VIII 78). — c) swa hwæt þæt: Eft sona ic cuoeðo iuh forðon gif tuoege from iuih ofnegeðeatas ł biðon ymb an ofer eorðu of eghuelc ðing 7 *suæ huæt ða* hie gebiddas sie ł bið (Mth. Lind. XVIII 19). — d) hwæt swa ða: — Ah *hwæt swa ða* geheras spreces (*sed quaecumque audiet loquetur*; John. Rush. XVI 12).

§ 8. — Dr. Trampe Bödtker has given an early instance of *hwelc* + noun *þe*; and I have myself elsewhere quoted an example from O. E. T. of *swa hwelc* + *noun þe* and explained

how, in my opinion, the form arose;[1]) I am now able to quote an example of *swa* + *hwylc þe,* where no noun is joined to *hwelc*: 7 *swa hwylc þe* næfeð þ he wene þ he hæbbe him beoð affirred (Lu. Hat. VIII 15; C. C. has *swa hwylc swa*, Lind. *sua hua seðe*). This form is of course due to a contamination of the same kind as that which gave rise to *swa hwelc* + noun *þe*. Besides I have in my collections one instance of pronoun + *þe* instead of *swa*, where the first *swa* has been left out: *Hwa þe* heom þises bereafie. God ælmihtig sie heom wrað 7 Sce Guðberht (Chart. Manum. 621).

§ 9. — Curme says that *that* after the dative *whaim* in: "to god of *whaim that* al þe gude cumis (Ben. 19, 26—7), seems to indicate that the relative is a modified form of older *ðæm ðe*, as *that* is the ME. representative of *þe*. This use of *that* cannot be taken as a proof that the relatives "whose, whom" are the definite relatives *ðæs* and *ðæm* influenced by the form of the indefinite relatives *hwæs* and *hwæm*, as that is found in connection with the indefinite relatives already in O. E. The earliest instance I have found in OE. of *ðæt* in connection with an indefinite relative is from OET.: 7 ic bidde and bebeode *swælc monn se ðæt* min lond hebbe ðæt he ælce gere agefe ðem higum æt folcanstane L ambra maltes, 7 an hriðr, 7 VI scep (p. 448. 28; Abba 835), where *swælc* is the same as *swa hwælc*. I am at a loss how best to account for *þæt* in this contaminated form; most likely it is a further development of the compromise *swa hwelc monn seðe, ðæt* having been substituted for *ðe*, which could be done the more easily as *seðe* was often written *se ðe*. In Bede I have come across one instance of *swa hwylce þæt* and *hwylce þæt*; the other Mss. — with the exception of one which has *eal þæt* — read *swylce* (= *swa hwylce*) *þæt*: Mið ðy ic ða þa boc rædde, ða gemette ic on hiere sweartum stafum 7 atolecum sweotole awritene eall ða man ðe ic æfre gefremede; 7 nalæs ðæt an þæt ic on weorce 7 on worde, 7 eac *hwylce þæt* ic on þæm medmestan geðohte gesyngode, ealle ða wæron ðær on awritene (Bede Sweet 440, 5; others Mss. Gr. *swylce þæt*; one *eal þæt*). As this renders the Latin: *Quem cum legissem, inueni omnia scelera, non solum quae opere uel uerbo, sed etiam quae tenuis-*

[1]) Engl. Stud. 46, 1.

sima cogitatione peccavi, manifestissime in eo tetricis esse descripta litteris it is evident that the translator has departed from the original text; the two *quae*'s are relatives with *omnia scelera* for their antecedent. In the first case the scribe makes use of another relative construction *þæt an þæt*, in the second he employs an indefinite relative: *hwylce þæt, swa hwylce þæt. Þæt* was introduced in the following way. Very early *þe* had replaced the original *swa*: *swa hwelc swa* became *swa hwelc þe* which on the first *swa* being dropped resulted in the form *hwelc þe*. As *þe* in other functions was frequently replaced by *þæt*, it is not to be wondered at that it should give way to the latter also when it was thus used with *swa hwelc* in *swa hwelc þe* > *swa hwelc þæt* or with *hwelc*: *hwelc þe* > *hwelc þæt*. The use of *that* after the indefinite relatives was furthered by the fact that in *se man þe*, which had in indefinite and general sense, *þe* was sometimes replaced by *þæt*: *Se man ꝥ* ǽwe brycð . fæste . VII year . III dagas on wucam on hláfe ⁊ on wætre . sí hit wíf . si hit wer (Dom. II Can. Edg. 268 XV). Thus it is not right to suppose with Curme that *that* after *whaim* in the example from Benet is due to the *ðe* of *ðæm ðe*. Dr. Einenkel (Gr. § 172, p. 1121—2) is of opinion that *þæt* in connection with the indefinite relatives is due to French influence in *qui que, quel que*; and says that the construction is first found at the beginning of the 13th century. Although I have only been able to quote two instances from OE. it is sufficient to show that the tendency to use *that* is of an earlier date; and the explanation of how it was introduced proves that it is due to the further development of a related construction in O. E. (*swa hwelc þe, hwelc þe*). Dr. Trampe Bödtker, quoting two examples of *that* after an indefinite relative, the earliest of which is from the Brut of Layamon, remarks that the use of *that* after an indefinite relative may account for the later insertion of *that* after any relative. But the frequent occurrence of *that* after the relative pronouns in ME. and later is one of the proofs of their being derived from the indefinite relatives; for when *þæt* had been employed after *hwelc* etc. instead of *þe* for some time, it gradually became so common that it was retained also in cases where the indefinite relatives had become definite.

§ 10. — Dr. Einenkel, who maintains that the pronoun in *swa hwa swa* etc. is originally interrogative, says that the naked pronouns were seldom used as indefinite relatives; but he gives no examples. Now I have shown in § 4 how frequently either the first or the second *swa* of the indefinite relatives, where I regard the pronoun or adverb as indefinite, was left out. The consequence was that in course of time both came to be felt as superfluous, and the idea of indefinite and general relation was transferred to the pronoun pure and simple. The beginning of this stage was reached at rather an early age, as shown by Dr. Trampe Bödtker. who, however quotes only one example, while neither Mätzner, Wülfing, Grossmann, nor Anklam give any instances of naked *hwa, hwelc* etc. from OE. In the works I have read I have come across a fair number of examples which prove that *swa hwa swa, swa hwelc swa* and *swa hwæt swa* were more frequently shorn of their two *swa*'s than has as yet been supposed, and that this usage was steadily gaining ground already in O. E.

a) hwa: — Hogodon georne | *hwa* þær mid orde ærost mihte | on fægean men feorh gewinnan, | wigan mid wæpnum (Byrht Gr. 362, 124).[1] — Ðæt is ðonne ðæt mon forwerne his sweorde blodes, ðæt *hwa* forwirne his lare ðæt he mid ðære ne ofslea ðæs flæscas lustas (Past. 398).

b) hwelc: — Se man þe hine sylfne ofslihð mid wæpne oððe mid *hwylcum* mislicum deofles onbringe . nis hit ná alyfed þ man for swylcum mæssan singe (Dom. II Pæn. Ecg. 184 V; vel alia *quacumque* diaboli instigatione). — Swa hwylc preost swa on his ágenre scyre oððe on *hwylcere* oðre farende byð . 7 hine man on his fóre fulwihtes biddeð . 7 he wýrne for ofste his fóre . 7 se mon hæþen swelte sy he unhádod (ib. 138 VI; rendering: quicunque presbyter in propria provincia sua, vel in *quaris* aliena iter faciat, et in itinere ejus baptisma aliquis ab eo flagitet). — Gif man hine sylfne gewealdas ofslihð . mid wæpne . oþþe mid *hwilcum* deofles onbrincge . nis hit ná alyfed þ man for swilcne man mæssan singe (Si quis sponte seipsum occiderit armis, vel *quacunque* diaboli instigatione; Dom. II Edg. Can. 268, XIII), — Eac monige men of þære ylcan styde

[1]) Here *hwa* in perhaps interrogative dependent on *hogodon* and not ind. rel.

sprytlan acurfan, 7 þa þonne, *hwylcum* seocum men þearf wæs, on wæter scofan (Bede Gr. Ms. O, C 270, 1908; others: swa hwylcum or swylce). — Ac me nu þynceþ 7 bet licaþ, ꝥ swa hwæt swa þu oððe in Romana cyricean oððe on Gallia oððe on *hwilcre* oþre hwæt þæs gemete, ꝥ ðu behydilice ꝥ geceose, 7 in Ongelþeode cyricean fæstlice to healdanne gesette, seo nu gena is niwe on geleafan (Bede Gr.; all Mss.; 65, 1435; Lat.: sed in qualibet ecclesia aliquid inuenisti).

c) hwæt: — 7 xp̃endom wæs swilc on his dæge ꝥ ælc man *hwæt* his hade to belumpe . folgade se þe wolde (Sax. Chron. 29). — *Hwæt* ge willen ꝥ eow oðre men dón . do ge heom ꝥ ylce (Dom. Ec. Inst. II 410, XIV). — Bisceopum gebyreð . ꝥ symle mid heom faran 7 mid heom wunian wel geþungene witan . huru sacerdhades . ꝥ hi wid rædan magan . for gode 7 for worulde . 7 ꝥ heora gewitan beon . on æghwylcne timan . weald *hwæt* heom tide (ib. II 160).

§ 11. — When the indefinite relatives were employed as described in the foregoing paragraph unaccompanied by any *swa* whatever, the want of a word to emphasize the idea of the indefinite and general was soon felt, and therefore writers had recourse to the adverb *æfre*, which originally denoting time is in OE. sometimes found used in an indefinite and general sense without any temporal reference. According to Dr. Einenkel the use of *æfre* as a kind of substitute for the two *swa*'s began with Layamon. Dr. Trampe Bödtker gives one example from Sax. Chron. (year 1048), where it is employed in connection with *eal þæt.* But *æfre* had this function at an earlier date. The oldest instance I have found in OE. of *æfre* being used to give greater general force to an indefinite relative is from Ælfric's "Lives": Ða seo sunne begann ðæs on morgen on-yíwan eallum mannum hire ðone beorhtan leoman . þa het se casere georne smeagan . *hwær* man *æfre* þa halgian ge-axian mihte (*When the sun began in the morning, then the emperor bade search diligently wherever one could hear of the Saints*: I 502, 264); here *hwær* is not an interrogative adverb dependent on *smeagan*, but an indefinite relative to which the adverb *æfre,* used in a purely general sense, has been added to give greater prominence to the indefinite idea; *hwær æfre* is in sense and function the equivalent of *swa hwær swa.* In the following example: And se casere eft sona þohte and

smeade hwæt he þam halgan dón mihte . oððe *hu* he *æfre* embe by sceolde (Ælf. I 506, 310), *æfre*, being more nearly connected with interrogative *hu* than with the verb, has retained a temporal shade, and may be said to form a stage intermediate between the purely temporal and the purely general sense. That it is found joined to an interrogative is, however, no proof of the theory that the indefinite relatives are derived from the interrogative pronouns, but only shows that it had this function in other connections than that of the indefinite relatives. Bosworth in his dictionary has no example of *æfre* in an indefinite and general sense, while Curme gives no instance from OE. earlier than the one from the year 1048 first quoted by Dr. Trampe Bödtker. — Thus already at the time of Ælfric the indefinite relatives had the following forms: *swa hwelc swa*; *swa hwelc*; *hwelc swa*; *swa hwelc* (*mon*) *þe*; *hwelc* (*mon*) *þe*; (*swa*) *hwelc þæt*; *hwær æfre*, besides the contaminated forms described in some of the preceding paragraphs.

II. — The Intermediate Type.

§ 12. — Writers on the definite relatives disagree as to their origin; the generally accepted theory is that they are derived from the interrogative pronouns. In his paper on the history of the relative pronouns Curme gives a clear and convincing defence of the view, also held by Kellner, that they denote a further development of the indefinite relatives. In this and the following part of my paper I shall give what I regard as some further proofs of the correctness of this theory.

§ 13. — In his syntax of Alfred's works Wülfing quotes among other examples of the indefinite relatives: to þon þæt swa hwæt swa on hyre unclænnysse gelumpe, þæt eall þæt se ofn ..... ofasude (Bede 576, 27) of which Wilson (p. 14) says that it is the only instance given by Wülfing of *swa hwæt swa* referring to a direct antecedent. Wülfing, however, makes no distinction between this example and the others; and in so doing he is quite right; for it is rather difficult to make out what direct antecedent Wilson is speaking of. The *þæt* which precedes *swa hwæt swa* forms an integral part of the phrase *to þon þæt*, which is repeated by *þæt* after the

indefinite relative clause; so also *eall þæt* repeats emphatically the foregoing *swa hwæt swa.* Thus this quotation is not, and Wülfing did not mean it to be, an instance of an indefinite relative referring to a direct antecedent. In OE., however, I have found many instances of indefinite relative pronouns referring to a word in the preceding sentence. In most cases the construction is due to Latin influence, as *eal swa hwæt* (*swa*) renders the Latin *omnia quæcumque.* This is the case with the examples taken from Vesp., Eadw. and with some from Wærferth's translation of Gregory's Dialogues and from the Gospels. Instances from Blick. and Ec. Inst. may be included here as they are most likely due to the close copying of a Latin source; at any rate there is no proof to the contrary. Only twice does the indefinite relative, following the Latin text, refer to a noun: *Aelc synn ꝥ svaehvæd* gidoe bvtan lichoma is (*Omne peccatum quodcumque fecerit homo, extra corpus est,* Dur. Rit. 106), and: *Ealle þeoda swa hwylce* þu dydyst cumað 7 wurðiað beforan þe drihtyn (*Omnes gentes quascumque fecisti uenient et adhorabunt* Camb. Ps. 85, 9); here the pronouns although referring to the direct antecedents *aelc synn* and *ealle þeoda*, have like the Latin *quodcumque* and *quacumque* retained their indefinite and general sense, just as *swa hwelc swa* and *swa hwæt swa* in *eal swa hwelc* (*hwæt*) *swa* when rendering *omnia quaecumque.* In some of the examples from the Lind. glosses the contaminated forms already described are used instead of the simple *swa hwæt swa*, *swa hwelc swa*; for instance *alle ðaðe swa hwelc* for *alle sua huelc.*

Exs.: — God soþlice ur in heofene 7 in eorðan *all swe hwet* walde dyde (Vesp. 113, 3). — *All swe hwet* walde dryhten dyde in heofene 7 in eorðan in sae 7 in neolnissum (Vesp. 134, 6; so also Eadw., Cambr. Ps.). — And he forgifeð *eall swa hwæt swa* þes middangeard ær wiþ hine ǽbyligða geworhte (Blick. 9). — Ac *eal swa hwæt swa* se gesenelica lichama deþ oþþe wyrceþ, eall þæt deþ seo ungesynelice sawl þurh þone lichaman (ib. 21). — Forþon *eal swa hwæt swa* we to góde doþ on mildheortnesse .... ealle þás gód cumaþ of þæm ǽ-sprenge Godes mildheortnesse (ib. 29). — Ic þe bletsige min Sancta Maria; 7 *eal swa hwæt swa* ic þe gehét eal ic hit gesette (ib. 147). — Stingað hyne mid sare on his

eagan . forþon *eal swa hwæt swa* he mid his eagen geseah unrihtes ealles he his gyrndes (Dom. II Ec. Inst. II 398). — Hæbbe se abbod mycele gymene, þæt þa untruman fram þam horderum and þam þeningmannum ne syn for-gymeleasade, forðy *eal* he mot astudian, *swa hwæt swa* fram his gingrum forgymeleasod bið (Gr. Ben. 61, 7 XXXVI). — *Alle* ðonne ɫ forðon *sua huæt* gie welle þ hea gedoe iuh ða menn ⁊ gee doeð ɫ wyrcas him (Mth. Lind. Rush. VII 12). — ib. Rush. XXI 22. — ib. Rush. XXIII 13. — Mk. Lind., Rush. XI 24. — *Alle ðaðe sua huelc* Mth. Lind. XXI 22. — *Alle ðaðe swa hwæt* (John. Rush. IV 29); also ib. Rush. XVI 15. — *Alle ðaðe suæ huæd* (ib. Lind. XIV 26, XVI 15).

§ 14. — In all the examples in the last paragraph the construction is due to the Latin source; but still they are of interest as showing how closely related the indefinite relatives are to the definite ones and how easily the latter might develop from the former. In Bishop Wærferth's translation of Gregory's Dialogues I have found some instances where *eal swa hwæt swa* is used independent of the Latin text. In a few cases it corresponds to Latin *quidquid* etc. without any antecedent: Soðlice *eall swa hwæt swa* he gewilnode æt Gode þam ælmihtigan, efne swa he his bæd, swa he wæs tyðe (Mk. C 99, 31; rendering: *Nam quidquid ab omnipotenti Deo petiit, ita dum peteret impetrauit*); þa gemetton he be þæm wege fægre mæde ⁊ wynsumme wylle ⁊ *eall swa hwæt swa* mihton beon gesewene lustfullice to þæs lichaman gereordunge (H. & C. 129, 5; *Alii subsidia quaeque poterant, oferre viri Dei suppliciter uolebant*); ⁊ *eall swa hwæt swa* he findan mihte in ðam wyrtume he dælde þam earmum mannum (ib. 293, 7; *quidquid habere in horto potuit, expendit*). But in some of the examples from Wærferth *eal swa hwæt swa* renders Lat. *omne quod* or *omnia* (*cuncta*) *quae*; this is a step farther as *swa hwæt swa* is the translation of the definite relative *quod* and *quae* referring to a direct antecedent *omne, omnia* or *cuncta*. Thus in: þær me æteowde openlice hit self *eall swa hwæt swa* me mislicode be minre agenre wisan (Wærf. Ms. C & H p. 3, 18) *eall swa hwæt swa* renders *omne quod* of the Latin: *ubi omne quod de mea mihi occupatione displicebat, se patenter ostenderet.* And in: *Sed quæso te, ut indices, si sancti uiri omnia quae volunt possunt, et cuncta impetrant, quae desiderat obtinere,*

"omnia quae" is rendered *eal swa hwæt swa* and "cuncta quae" *eal þæt* in O. E.: Ac ic þe bidde, þæt þu me sæcge, hweþer þa halgan weras magen abiddan *eall swa hwæt swa* heo biddað 7 begytan eall þæt hi gewilniað (Ms. O, 166, 20), where the change from *eall swa hwæt swa* to a pure relative construction *eal þæt* is of great interest. In one example from the Lind. glosses the contaminated form has *alle* for its antecedent, rendering *quae* of Lat. *omnia quae*: *Alle ða ðe sua huelc* ðu hæfeð bebyget ða ðorfendum (Lu. Lind. XVIII 22; *omnia quae habes vende*). Rush has *alle swa hwelc swa,* the others *eal þæt.* The use of *swa hwæt swa* in the last examples may be compared to the following three quotations where *swa hwæt swa* renders *quod* (= *id quod*) and *quae* (= *ea quae*): Þara þinga eallra be bleo ne oððe gretnysse na cidan ah swa swilce swa magon beon gefundene on scira on þam þe hi wuniað oððe *swa hwæt swa* waclicor beoð wiðmetene mæg (aut quod vilius comparari potest, Ben. Gr. 92, 4); þæt he swa hrædlice mihte onfon *swa hwæt swa* he bæd (Wærf. Ms. C, 69, 20; *qui sic celeriter posset quae petiisset accipere*; H has *þas þing þe*). So also *suahuer* renders *ubi*: *Suahuer* forðon strion . iuer wæs ł is ðer 7 hearta iuer bið (Lu. Lind. XII 34; *ubi enim thesaurus uester est ibi et cór uestrum erit*); 7 *sua huer* ic am ł ic beom ðer ǽc hera ł ðegn min bið (John. Lind. XII 26; *et ubi sum ego illic et minister meus erit*). Only once in an example from Sax. Chron. I find that *swa hwar swa* refers to a preceding *ouer eall*: Æfter him com se abbot (of) Clunie Petrus ge haten to Englelande bi þes kynges leue 7 wæs underfangen *ouer eall swa hwar swa* he com mid mycel wurðscipe. In the following instance *eall swa hwæt swa* is used where the Lat. text has neither a definite nor an indefinite relative: Þa sum swiðe unrihtes willan wer wæs onbryrded mid þæs ealdan feondes larum, swa þæt he bestang fyr in þæt ylce corn, swa þæt he forbærnde *eall swa hwæt swa* in þam berene wæs (*quidam perversae uoluntatis uir, antiqui hostis stimulis instigatus, eandem messem igne supposito, ita ut erat in area, incendit*; Wærf. 290, 24). The examples quoted in this paragraph and in the foregoing one show how closely the indefinite and the definite relations were sometimes connected with each other; for *swa hwæt swa* renders Lat. *quod* and *quae, swa hwylc swa* translates *qui* and

swa hwær Lat. *ubi.* And not only does *eal swa hwæt swa* stand for *omnia quaecumque* and *quidquid,* but also for *omne quod, omnia quae* and *cuncta quae.* The antecedent *eall* being of a wide and general sense gives greater force to the idea contained in the following relative. When the indefinite relatives are preceded by this antecedent they are syntactically definite, but logically indefinite as they have still retained their original meaning more or less unimpaired. They are in a stage midway between the pure indefinite and the pure definite relatives, forming as it were a type intermediate between the two. The *eal swa hwæt swa* is the original of M. E. *eall whattso* and Mod. E. vulg. "*all what*", where the origin from the indefinite relatives is still felt. Wülfing quotes: Englas habbaþ rihte domas 7 gode willan, 7 *eall hwæt* hi willniaþ hi begitaþ swiþe eaþe (Boët. 370, 14) as an example of indirect questions; Wilson remarks that *hwæt* is used more as a relative than as an interrogative. But both Wülfing and Wilson have quite misunderstood the period, as *eall hwæt hi willniaþ* is no indirect question at all as a careful analysis will show. *Begitan* has the sense of "get, obtain" and *eall hwæt* is the original *eall swa hwæt swa,* which through *eall swa hwæt* has become *eall hwæt*, where in fact *hwæt* is used as a definite relative referring to *eall.* Anklam, who maintains that the definite relatives are derived from the interrogative pronouns, gives as an instance of this: Ac bið æt gode anum gelang *eal hwæt* we gefaren scylon, of which Dr. Trampe Bödtker says that *hwæt* is an interrogative pronoun used as a general or indefinite relative, and that *eal* to which the *hwæt*-clause stands in an appositive relation may be omitted. But a closer examination and a comparison with the frequent use of *eall swa hwæt swa* proves beyond a doubt that *eall hwæt* is of the same nature and that *hwæt* has the same function as *hwæt* in the *eall hwæt* of the preceding example. In support of his theory Wilson says that in Chaucer he has only found four examples where the indefinite relative has an antecedent; these instances are, of course, remnants of the construction described in this paragraph. And in opposition to the four quotations Wilson gives three examples from Chaucer where, he remarks, the pronouns have greater relative than interrogative force. The last

example: Every lover thoughte, That al was wel what-so he seyde or wroughte (Tr. III) contains *what-so* referring to a preceding *al*; this *what-so* is not dependent on "thought", which has for its object the substantive clause introduced by the conjunction *that*; but is an indefinite relative pronoun, which, having an antecedent in *all*, is a continuation of what I have called the intermediate type (*eall swa hwæt swa*). Til she had herd *al what* the frere sayde (Som. T. 493) is an instance of the same kind, and in the second example: But god and Pandare wiste *al what* this mente (Tr. & Cr. II 1561) I see nothing to contradict the view that here too *al what* is the older *eal swa hwæt swa* in spite of *wiste*, the use of *al* being sufficient to show the true nature of *what.* The examples quoted by Wilson (Chap. IV p. 28) where *whoso* and *whatso* are used as "general" relatives and often refer to an antecedent, are either indefinite relatives or belong to the intermediate type. The first is the case with all the examples quoted under B, while the quotations in 29 A are of the latter class as *who-so-ever* and *what-so-ever*, although having direct antecedents, have retained their indefinite force almost intact.

§ 15. — The constructions from O. E. where *swa hwæt swa* refers to a preceding *eal* are primarily due to the fact that an indefinite relative may be said to contain in embryo an antecedent of vague and indefinite meaning; and this also explains how, through the intermediate stage described above where the pronoun is syntactically connected with a preceding word, but has retained its indefinite force nearly unimpaired the indefinite relatives unaccompained by any *swa* came to be used as definite relatives. It is also worthy of note that in the different manuscripts of one and the same work the intermediate type frequently interchanges with definite relation; thus to *eall swa hwæt* in one manuscript corresponds *eall þæt* or *ealle þa þing þe.* This is the case also with the pure indefinite relatives: *swa hwider swa* corresponds to *þider þe*; *swa hwæt swa* has *þa þing þe* for its equivalent. All this goes to prove that it was only a question of time for the indefinite relatives to become definite ones.

Exs.: — *Eall swa hwæt swa* (Wærf. C 148, 2; H reads *gehwilce þing þe*). — *Eall swa hwæt* (Wærf. O 166, 20; C has *eall þæt*).

— *Alle swa hwæt* (Mth. VII 12 Lind; others *ealle þa þing þe*). — Se kyng cwæð þa to þam meigdene . bide me *swa hwæt swa* þu wille (Mk. C C & Hat.; Lind. & Rush. have *þætte*; renders: *pete a me quod vis*). — *Swa hwæt swa* he bæd (Wærf. 6; H þa þing þe; Lat.: *quae petiisset* — *Swa hwider swa* (Wærf. Gr. C 25, 2; in H *þider þe*).

III. — The Definite Type.

§ 16. — In the last paragraphs I showed how *swa hwæt swa*, having *eall* for its antecedent was on a fair way to become a definite relative, and how through *eal swa hwæt*, of which examples were quoted from the Lind. glosses, it became *eal hwæt* where, however, the original sense of *what* is still felt, owing to the wide and indefinite sense of *eall*. In some instances *eal swa hwæt swa* became *eal hwæt swa*, the first *swa* being left out; this construction is frequent in ME.: *eall what so*. The *swa* was frequently retained in cases where the indefinite relatives were used as definite ones; ME. *so* or *as* (= *alswa*) is therefore an important proof of the origin of the definite relatives.

§ 17. — The first step in the development was reached when the indefinite relatives were used referring to an antecedent of a vague and general sense; the next thing to be done was to substitute for the latter a noun or pronoun or an idea of a definite meaning. As far as may be gathered from the examples I have collected, the first indefinite relative to be used in this way in OE. was (*swa*) *hwær* (*swa*), although Curme says that it was not till the ME. period that there was a tendency to use *hwar* instead of *þar* and thus employ a real relative construction by substituting hypotaxis for the older parataxis. The Lind. glossarist, who frequently gives the choice between two renderings of the Latin text, translates *ubi* by *þær* ł *hwær*; *þær* being the older and traditional equivalent of *ubi* is placed first, the newer and better one, *hwær*, is given last. In one instance: Nællas gie gestrionaige iuh gestriono in *eorðo ðer* ł *huer* rust ⁊ mohða gefreten bið ⁊ gespilled bið (*nolite thesaurizare uobis thesauros in terra ubi aerugo et tinea demolitur*, Mth. Lind. VI 19), *huer* has a noun, *eorðo*, for its antecedent. In the following examples there is no antecedent, but an unexpressed definite idea, to which *huer*

refers, is contained in the principle clause: Ða ðe miððy geherdon ðone cyning geeadon 7 heno stearra ðy gesegon in east-dael fore-geeade hea wið þ mið ðy cuom gestód ofer *ðer* ł *hwer* wæs ðe cnæht (rendering: *quicum audissent regem abierunt et ecce stella quam uiderant in oriente antecedebat eos usque dum ueniens staret supra ubi erat puer*, Mth. II 9 Lind.; others *þær*); Maria forðon cuome *ðer* ł *huoer* uæs se hælend gesaeh hine feall to his fotum (*Maria ergo cum uenisset ubi erat iesus uidens cum cecidit ad pedes eius*, Joh. Lind. XI 32; others *þær*). In; *ðer* ł *huer* forðon is strion ðin ðer is 7 hearta ðin (*ubi enim thesaurus tuus ibi est et cor tuam*, Mth. Lind. VI 21), and: 7 *hwer* am ic ðer 7 hera ðegn min bið (John. Rush. XII 26) it is doubtful whether *huer* is of the same kind as in the two foregoing examples, or whether it is the indefinite relative adverb used in its original sense, as in Lu. Lind. XII 34 *Suahuer* forðon strion iuer wæs etc. rendering *Ubi enim thesaurus uester est*, and in John. XII 26 the Lind. Ms. also has *sua huer*. According to Curme in *þær þær* which was used to indicate relative force when there was no antecedent, the second *þær* was felt as relative and still later replaced by *where*; thus arose *there where*. But in my opinion *there where* is due to *hwær* referring to a definite, but unexpressed idea of place as in the examples from Mth. Lind. II 9 and Joh. Lind. XI 32; for whenever the writer wished to express this idea, he made use of the adverb *þær*, which in such instances is an emphatic antecedent. — Besides the example quoted from the Lind. gospels, I have three other instances of *hwær* referring to a preceding noun: Hi ongunnon hine secan butan *þære cyrican, hwær* he wære ut aworpen (Wærf. Gr. 341, 22; rendering: *Cumque extra ecclesiam quaererent, ubi projectem esset*); Deor habbað hola, and fugelas habbað *nest, hwær* hí restað (Ælf. Hom. 160); and: Ond þa æfter fif ond fiftegum geara godes engel getæhte sumum geleaffullum wife, seo wæs nemned Eusebia, *þa stowe hwær* se lichoma wæs (Mart. 196—8).

§ 18. — Wülfing says that in Ælfric *hwelc* is once used as a relative with *swelc* for its antecedent: hit is scondlic, cwæð Orosius, ymb *swelc* to sprecanne *hwelc* hit þa wæs (Or. 48, 4). But this quotation must be explained in another way; for as *hit* is used in the dependent clause, *hwelc* cannot be a relative referring to the preceding *swelc*. The pronoun is

undoubtedly interrogative and immediately dependent on *sprecanne*, the literal translation of the whole period being: "It is disgraceful, says Orosius, of such to tell what it then was." In my own collections I have only one instance of *hwelc* being used as a definite relative: In þære wisan, Petrus, wæs gecyþed, hu swiðe bricsaþ 7 helpeð þam sawlum seo onsægdnes þære halgan offrunge 7 mæssesangas, forþon þe þa offrunga gewilniaþ fram lifigendum mannum þa gastas selfe þara deadra, 7 hi gebicniað *þa tacnu, mid hwylcum* heom þinceþ, þæt hi magon onlysde 7 gefreoðode beon (rendering: *Qua ex re quantum prosit animabus immolatio sacrae oblationis ostenditur, quando hanc et ipsi mortuorum spiritus a uiuentibus petunt et signa indicant, quibus per eam absoluti uideantur*, Wærf. Gr. 343—4).

§ 19. — Of an oblique case of *hwa* used as a definite relative I have only one example from Benet: Se geatward hus scyll habban wið ðæt geat þæt cumende .... *andweardne* gemeton *fram hwam* andswore underfon (Benet. 112, 8), where *fram hwam* refers to the antecedent *andweardne* and renders *a quo* in: "*Qui porterius cellam debet habere juxta portam ut venientes semper presentem inveniant . a quo responsum accipiant* ..

List of O. E. Works quoted.

An Anglo-Saxon Manual of Astronomy. — Anglo-Saxon Laws and Institutes. — Bibliothek der Angelsächsischen Poesie. — Ælfred's Translation of Boëthius and of Gregor's Cura Pastoralis; and of Bede; both the ed. by Sweet in EETS. and ed. in Grein's "Bibliothek der Ags. Prosa". — Ælfric's Grammar, Homilies, Lives and version of "Alcuini Interrogationes Sigewulfi Presbyteri". — The Rule of St. Benet ed. Logemann in EETS.; id. in Grein's Bibl.; Blickling Homilies; Life of St. Chad.; Cambr. Psalter and Hymns; OE. Charters; Durham Ritual; Eadwine's Canterbury Psalter; Skeat's edition of the Gospels; The Heptateuch. The Book of Job and the Gospel of Nicodemus; OE. Martyrology; Oldest English Texts; Saxon Chronicle; Vespasian Psalter.

OXFORD. OLAF JOHNSEN.

WILLIAM BALDWIN'S "BEWARE THE CAT" (1561).[1]

Wäre unsere betrachtungsweise literarischer epochen weniger auf das chronologische und biographische gerichtet, sondern trüge sie mehr dem allgemeinen charakter der zeiten rechnung, so wären das zeitalter Heinrichs VIII. und die sich daran anschliefsenden jahre der regierung Edwards VI. wohl schon lange einmal unter dem gesichtspunkt der ersten grofsen humoristischen epoche innerhalb der englischen literatur gewürdigt worden. Flössen in dieser übergangszeit vom ms. zum druck die quellen nicht so besonders dünn, so dafs von ganzen literarischen gattungen wie den kurzen dichtungen komischer muse kaum eine spur auf uns gekommen ist, oder stünde uns für die erste hälfte des 16. jahrhunderts ein so umfassendes bibliographisches hilfsmittel zu gebote wie für die spätere zeit das Stationer's Register, so würde sich wohl schon lange ergeben haben, dafs die genannte epoche mehr als irgend eine andere den titel des Merry Old England verdient.

Das erhaltene gut genügt noch, um diesen anspruch zu begründen. Gewifs zeitigt der humor noch keine so kunst-

---

[1]) Da ich auf grund privater mitteilungen annehmen mufs, dafs ein neudruck von Baldwin's "Beware the Cat" [= BC] von amerikanischer seite bevorsteht, habe ich meine ursprüngliche absicht, eine ausgabe zu veranstalten, aufgegeben. Bemerken möchte ich, dafs auch aus sprachlichen gründen eine solche erwünscht ist. Zeigen doch schon flüchtige stichproben, dafs für eine ganze reihe seltener worte wie *broque, Melissa, Neat's tongue* etc. Baldwin frühere belege bietet, als sie das NED. enthält.

Für verschiedentliche nachweise zu der folgenden abhandlung, besonders über Kankwood (s. 325), bin ich meinem schwager Lothar Erdmann zu grofsem danke verpflichtet.

reichen schöpfungen wie die lustspiele Shakespeare's, aber dafür fliefst er reicher, ist er einheitlicher, durchdringt er gleichmäfsiger die verschiedenen stände. Der akademische witz hat sich noch nicht von dem volkstümlichen getrennt; das modische wortspiel des Elisabethzeitalters existiert noch nicht; der neue, italienischen erzählungen entlehnte humor hat noch nicht den alten derben humor Chaucer'scher art in den hintergrund gedrängt.

Um dem geist der zeit gerecht zu werden, müssen wir im auge behalten, dafs nicht die dichtungen der hofmänner Surrey und Wyatt, die nicht einmal zu lebzeiten der verfasser im druck erschienen, noch die visionsdichtungen von Stephen Hawes oder Gawain Douglas der zeit den stempel aufdrücken, sondern die zahlreichen, oft unbekannter feder entstammenden volkstümlichen werke, die sich an die massen wenden, die konfessionellen streitschriften, die humoristische literatur und die bühnenwerke.

Der kreis der humanisten um Erasmus ist es, der diesen humoristischen reigen anführt. Die ersten englischen humanisten blicken noch nicht wie die elisabethanischen akademiker auf die volkstümliche literatur herab, sondern Erasmus fügt in seine apophthegmata, colloquia, adagia und dialoge beständig scherzhafte volkstümliche erzählungen und schwänke ein; Thomas Morus schreibt in lateinischer sprache seine derblustigen epigrammata, in englischer seine beiden humoristischen verserzählungen von dem *Sergeaunt*, der lernen wollte ein mönch zu sein, und vom müller von Abyngdon; Skelton endlich schwelgt in fast allen seinen dichtungen, englischen wie lateinischen, im derbkomischen. Das grofse publikum dankt es ihnen auf seine weise, indem es sie zu helden von schwänken und schwankbüchern, zu stehenden lustigen figuren macht. Am deutlichsten sichtbar wird diese erscheinung an Thomas Morus, der bereits zu lebzeiten in das schwankbuch von der witwe Edith (1525) hineingezogen wird und als schwankfigur bis zum erscheinen des kleinen lustigen büchleins von der langen Margaret von Westminster (1582) forlebt; 1565/66 erscheint im buchhändlerregister eingetragen *a mery pleasant history Donne in tymes paste by Erasmus Roterdamus*, eine lustige erzählung also, deren held Erasmus war; Skelton erscheint noch bei lebzeiten als held eines schwankes in den

Hundred Mery Tales (ca. 1525), ähnlich auch in den *Tales and Quick answers* (1543—53?), um endlich held eines selbständigen schwankbuches zu werden (spätestens 1566/67) und als lustige figur auch noch im gefolge der langen Margaret aufzutauchen.

Das zeitalter Heinrichs VIII. ist die periode, wo alle die eben erwähnten schwankbücher auftauchen, zu denen sich im zeitalter Maria's auch noch der *Sack-Full of News* (spätestens 1557) gesellt. Im zeitalter Heinrichs VIII. bilden sich auch die erzählungen von den *Mad Men of Gotham*, von *Will Sommers* und dem grofsen fresser *Wolner* aus, die aber, so viel wir wissen, erst in späterer zeit eine zusammenfassende literarische gestaltung erhalten; auch die *Merie Tales of Skelton* (Stat. R. 1566/67) enthalten viel zu viel biographisch zutreffende züge, als dafs sie in der mehrzahl erst aus dem zeitalter der Elisabeth herstammen könnten. Selbst die gestalt der langen Margaret von Westminster hat sich möglicherweise schon damals gebildet; verlegt doch das büchlein ihr leben in die zeit Heinrichs VIII. und bringt sie zusammen mit Skelton, Will Sommers und *long Sanders of the Court*, über den gleichfalls geschichten im umlauf gewesen sein mögen. Damals mag man sich auch zum ersten male von Whittington und seiner katze erzählt haben, von dem ein schwank in den *Hundred Mery Tales* (ca. 1525) handelt. In all diesen fällen fafst also das Elisabethzeitalter oder eine noch spätere zeit im wesentlichen nur das alte material zusammen. Wie verbreitet die gattung des schwankes damals war, zeigt vielleicht am besten ein werk wie Thomas Wilson's *Art of Rhetorique* (1553), wo in dem abschnitt vom *pleasant behauiour* zahlreiche bis dahin nicht nachweisbare schwänke als bekannt zitiert werden. Dazu kommt endlich noch das ausländische gut, das früh im zeitalter Heinrichs VIII. in der gestalt des Eulenspiegel (ca 1518?), des zauberers Vergilius (ca. 1518?) und des Kahlenbergers (ca. 1520?) in die englische literatur eindringt. Unter der späteren prosa sei endlich auch noch Andrew Borde's an humorvollen partien reiche *Introduction to Knowledge* (verfafst 1542) erwähnt.

Unter den schriftstellern der zeit, die wir bereits genannt haben, sind es zwei, die völlig von dem humoristischen geiste der zeit durchtränkt erscheinen, Thomas Morus und John

Skelton. Den ersten nannte schon Erasmus wegen seiner scherzworte einen zweiten Demokritos; als richter liebt er es, seine entscheidungen mit scherzen zu verbrämen, noch das schaffot besteigt er mit einem scherzwort; der chronist Hall berichtet, dafs er auch nicht die gewöhnlichste mitteilung ohne ein solches von sich geben konnte und noch sein urenkel, Cresacre More, weifs zu melden, dafs seine witzigen aussprüche und lustigen schwänke einen ganzen band füllen würden. Wo ist im Elisabethzeitalter eine figur, die über einen ähnlichen sprichwörtlichen humor verfügt hätte? Aufsert sich bei Morus dieser geist des humors mehr im leben und im charakter, so ist er bei Skelton, über dessen lebensgang wir zu wenig wissen, für uns nur in den werken, aber dort um so stärker fafsbar. Er erfindet ein eigenes humoristisches metrum, den Skeltonischen kurzvers, und begründet eine schule humoristischer poesie, die durch das ganze 16. jahrhundert hindurchläuft. Alle möglichen gebiete der literatur beeinflufst er durch seine humoristischen capriolen, sein makkaronisches latein, seine parodistische verwendung der liturgie, seine humoristischen grabschriften, seinen alle sprachen beherrschenden papagei (Speke, Parrot), sein derbes fliting mit Garneshe, und seine schilderungen der schmutzigen bierwirtin Elynour Rumming, der würdigen nachfolgerin der frau von Bath, die selbst wohl wieder das mannweib Mayd Emlyn, die lustige abenteuerin witwe Edith (1525), vielleicht sogar die lange Margaret von Westminster, in ihrem gefolge aufweist.

Was in jener zeit an lustigen versdichtungen vorhanden war, läfst sich heut nur noch dunkel ahnen. Ihren umfang können wir etwa daraus ermessen, dafs uns von Skelton's zahlreichen humoristischen balladen, deren titel er selbst nennt, keine einzige erhalten ist, ebenso nur weniges von den vielen nicht von ihm selbst herrührenden lustigen gedichten, von denen er einen vers oder den bruchteil eines verses in seinen werken zitiert. Ebenso vergeblich fragen wir uns, was das für *baudy balades of lecherous loue that commonly are indited and song of idle courtyers in princes and noble mens houses* sind, von denen uns Wm. Baldwin in der widmung zu seinen *Canticles* (1549) berichtet.[1] Wir dürfen auch nicht vergessen, dafs

[1] Vgl. s. 311.

dies die zeit ist, wo die ballade von *Adam Bell, Clim of the Clough and William of Cloudesley* zum ersten male auftaucht, wo man in *Robin Hood's Garland* die taten des berühmten volkshelden sammelt, jedenfalls zum ersten male druckt; auch die erzählung von *King Edward IV and the Tanner of Tamworth* scheint noch der zeit Heinrichs VIII. anzugehören,[1]) ebenso *The Parlament of Byrdes, The Armonye of Byrdes, Doctour doubble ale* und wohl auch *The Smyth and his Dame*;[2]) aus der presse von Wynkin de Worde geht *A Mery Geste of the Frere and the Boye* und *A Treatise of a Galaunt* hervor.

Auf das narrenschiff, das in dieser zeit (1509) vom kontinent herüberkommt, folgen die englischen narrenrevuen wie *Cock Lorell's bote* (ca. 1510) mit seiner ladung lustiger schelme und Robert Copland's *Hye Way to Spyttel House* mit seiner masse von bettlern, gaunern, hochstaplern und quacksalbern, die sich nach dem eingang von St. Bartholomew's Hospital drängt. Zur gleichen zeit fafst auch die gattung des *Mock-Testament* in England boden, die in einer langen ununterbrochenen kette von *Jyl of Breyntford's, John Splynter's* und *Colin Blowbol's Testament* (ca. 1508?)[3]) bis zu *Wyl Bucke his Testament* und *The Wyll of the Devyll* (ca. 1550) sich fortpflanzt.

Genau dasselbe bild zeigt die bühne der zeit. So wenig uns auch von ihren erzeugnissen erhalten ist, so haben wir doch mit sicherheit die blüte des possenspiels in England in die zeit Heinrichs VIII. zu verlegen. Auch hier dominiert zunächst über den werken von Cornish und John Heywood der geist Chaucer's: 1516 wird Cornish's komödie von *Troylus and Pandor* aufgeführt;[4]) 1518 Heywood's stück *The Pardoner and the Frere* (ca. 1518), dem sich *The Four P. P.* und *Johan Johan* anschliefsen. Es ist ferner die zeit, wo man beginnt die antiken lustspieldichter Plautus und Terenz in den schulen und bei hofe aufzuführen, wo die *Andria* des Terenz so gut wie der *Acolastus* (1540) ins Englische übertragen wird, wo

---

[1]) Vgl. Hazlitt, Remains of the Early Popular Poetry of England I (1864) s. 3.

[2]) Vgl. Hazlitt a. a. o. III 184, 298.

[3]) Hazlitt a. a. o. I 91.

[4]) Wallace, The Evolution of the English Drama (1912) s. 48.

Ralph Radcliffe lateinische und englische komödien von seinen schülern spielern läfst; auf fremden, meist antiken oder humanistischen mustern baut sich das possenspiel von *Thersites* auf, *The Disobedient Child, Jack Jugelor,* endlich Udall's *Ralph Roister Doister* (ca. 1550) und *Gammer Gurton's needle* (ca. 1550—53).

Was wir von belegen für den humoristischen gesamtcharakter der englischen literatur der ersten hälfte des 16. jahrhunderts gegeben haben, sollte den gegenstand nicht erschöpfen, sondern nur den geist kennzeichnen, aus dem auch noch das werk, mit dem wir uns eingehender zu beschäftigen haben werden, Baldwin's *Beware the Cat* [= BC] entspringt. Überaus bezeichnend ist ja auch, dafs die schriftsteller der folgenden epoche, der elisabethanischen, das zeitalter Heinrichs VIII. zugleich als ein goldenes und ein fröhliches empfanden. Nicht nur stimmen alle chronisten in seinem lobe überein, sondern gerade die verfasser humoristischer werke wie Nash (im *Unfortunate Traveller* und *Summer's Last Will and Testament*) oder Deloney (im *Jack of Newbury* oder *Gentle Craft*) lieben es, das zeitalter Heinrichs VIII. im lichte heiterer fröhlichkeit wieder vor uns aufleben zu lassen.

In diese heimische tradition hinein, wie sie sich unter dem zeichen Chaucer's im zeitalter Heinrichs VIII. und Edwards VI. entwickelt hatte, gehört auch William Baldwin hinein, der bis jetzt als humorist noch niemals erwähnung, geschweige denn würdigung erfahren hat. Und doch liegt in seiner eigenschaft als satiriker und humorist seine wahre bedeutung. Da über Baldwin's leben und wirken, wenn man von seiner mitarbeit am Mirror for Magistrates absieht, nicht viel mehr bekannt ist, als was A. H. Bullen's artikel im DNB. zusammenfafst, seien hier noch einige meines wissens überhaupt nicht oder ungenau registrierte tatsachen mitgeteilt, die sich aus seinen werken gewinnen lassen. Wie Baldwin an einer stelle des Mirror im druck von 1554, die in den späteren ausgaben fortgelassen wurde, mitteilt, ist seine familie wallisischen ursprungs;[1]) war er doch auch nach dem zeugnis

[1]) Mirror for Magistrates ed. Haslewood II s. 63: Howbeit Owen Glendour because he is a man of that countrey whence (as the Welchmen beare me in hand) my petigre is discended . . . .

von Wood[1]) ein *West-countryman*, was gut dazu passen würde. Nach der art, wie er in BC. lokalkenntnis von Staffordshire verrät,[2]) kommt wohl am ehesten diese gegend als heimat in betracht. Wood bezeugt, dafs er in in Oxford studiert hat. Eine reminiszens an dortige verhältnisse schimmert auch noch im Mirror durch, wenn Baldwin einen der sprecher, Ferrers, am schlufs der *tragedy* von Elianor Cobham aufzählen läfst, was ihr gatte Gloucester für Oxford getan hat.[3]) Dafs Baldwin in späterer zeit beim verlage von Edward Whitchurch in irgend einer, wohl unabhängigen, stellung tätig war, ist bekannt; aber aus einer stelle im Mirror mufs auch geschlossen werden, dafs er zu irgend einer zeit geistliche würden erlangt hatte.[4]) Auch Wood berichtet, dafs er gleich nach verlassen der universität sich dem geistlichen stande widmete. Dies findet auch eine stütze durch seine geistliche schrift aus dem jahre 1549 *The Canticles or Balades of Salomon*, wo er in der vorrede uns einen kommentar zum hohen liede verspricht und auf der schlufsseite eine *interpretation of the Hebrew wordes* gibt. Auch inhalt und tendenz seiner ersten schrift *A Treatise of Morall Phylosophie* (1547) sind ausgesprochen theologisch.[5]) Selbst Baldwin's vorwort zum Mirror (1559, vielleicht schon in der ausgabe von 1554 enthalten) verrät im tone noch den geistlichen.[6]) Was er damit meint, wenn er in der vorrede zum Mirror im jahre 1563 von sich als *having been called to other trades of lyfe* spricht,[7]) läfst sich nicht erraten; aber auch so schon läfst sich aus dem verschiedenartigen, ja gegensätzlichen charakter seiner werke, der uns unwillkürlich seinen vorläufer Skelton ins gedächtnis ruft, vermuten, dafs sein leben ein bewegtes gewesen sein mufs. Dafs

---

[1]) Athenae Oxonienses.

[2]) Siehe unten s. 325.

[3]) ed. Haslewood I s. 126.

[4]) a. a. o. II s. 483: As Baldwine indeed being a minister, had bene most fit to set forth the life of a cardinall and byshop (for causes belonging to his knowledge and ministery) . . .

[5]) Vgl. unten s. 310.

[6]) ed. Haslewood II s. 3 ff. Worauf Wood's angabe beruht, dafs Baldwin nicht nur geistlicher, sondern auch schulmeister gewesen sei, ist mir unbekannt.

[7]) Haslewood II s. 5 anm, 10.

er mitten im literarischen leben seiner zeit stand, verraten uns seine beziehungen zu männern wie Ferrers, Phaer, Chaloner, dem übersetzer von Erasmus' Lob der Torheit (1549),[1] und vermutlich auch Thomas Churchyard;[2] bezeichnend ist ferner, dafs er enge beziehungen zu zwei der bedeutendsten verleger seiner zeit, Whitchurch und Day unterhielt.

Baldwin's schriftstellerische tätigkeit fällt, so weit wir sie bei dem versagen des Stationer's Register und dem mangel an nachrichten überhaupt skizzieren können, in die zeit etwa von 1547—1561, also in die regierungszeit Heinrichs VIII., Eduards VI., Maria's und Elisabeth's. Das gebiet, das seine literarische tätigkeit umfafste, mufs ein umfangreiches genannt werden, da uns aus seiner feder nicht weniger als ein moralisch-didaktischer traktat, empfehlungsverse, eine geistliche dichtung, eine weltliche dichtung, eine reihe von dramen und eine humoristische satire erhalten oder bezeugt sind. Sein erstes uns bekanntes werk, dafs ein jahrhundert hindurch sich ständigen beifalls erfreute, ist moralisch-theologischer art: *A Treatise of Morall Phylosophie contayning the sayinges of the wyse. Gathered and Englyshed by Wylliam Baldwyn.* Am schlufs: *Imprinted ... the XX daye of Januarie, in the yeare of oure Lorde 1547* (= 1548 neuen datums).[3]

---

[1] Chaloner's verbindung mit Baldwin geht nicht nur aus dem Mirror hervor, sondern auch aus den Loseley Mss. ed. Kempe (1836) s. 58 ist ersichtlich, dafs Chaloner zur selben zeit wie Baldwin, im Januar 1552, mit den aufführungen bei hofe zu tun hatte. Wood bezeugt, dafs Chaloner seinerseits mit Phaer und und Ferrers befreundet war.

[2] Ob Churchyard zu den ursprünglichen beiträgern des Mirror vom jahre 1554 gehörte, läfst sich nicht mehr feststellen; doch ist es nicht unwahrscheinlich, da wir wissen, dafs er seine *tragedy* von *Shore's Wife*, die sich im zweiten teile des Mirror vom jahre 1563 findet, bereits unter der regierung Edwards VI. verfafst hat (vgl. den artikel über Churchyard im DNB.).

[3] Die widmung lautet: To the right honorable the Lorde Edwarde Beauchampe, Earle of Hartforde; nach fol. A III ist Lord Beauchamp der sohn des "protector of this realm". Es handelt sich demgemäfs um einen der beiden söhne von Edward Seymour, first Duke of Somerset, die beide den namen Edward trugen. Wahrscheinlich bezieht sich die widmung auf den älteren, 1537 geborenen und früh verstorbenen sohn, der jedenfalls Lord Beauchamp genannt wurde und wahrscheinlich auch den titel Earl of Heartford führte. Vgl. die betreffenden artikel im DNB.

Für die wertschätzung der *Morall Phylosophie* bietet Thomas Nash ein interessantes zeugnis in seiner schrift *Have with you to Saffron Walden*

Das werk stellt eine popularphilosophische schrift auf streng theologischer grundlage dar und bewegt sich noch völlig in den anschauungen und traditionen des mittelalters. Ausdrücklich wird in der vorrede betont, dafs philosophie, wenn sie auch keinen vergleich mit der heiligen schrift aushalten könne, doch nach dem urteil des hl. Augustinus nicht gänzlich verachtet werden dürfe. Wenn man philosophie als die magd der hl. schrift auffasse, verdiene sie das lob, das ihr die philosophen des altertums erteilt hätten. Darum sollten sich auch die christen mit ihr beschäftigen, vor allem dem *morall parte,* den gott zunächst dem Moses offenbart habe, damit jedermann ihn kennen lernen sollte.

Der eigentliche inhalt besteht im ersten buche in kurzen beschreibungen von dem leben der heidnischen philosophen, deren schriften in den späteren partien benutzt sind, zu dem zwecke, dafs der christliche leser sich seines lebenswandels schäme und ihren guten ratschlägen folge. Das zweite buch, das der *preceptes and counselles,* bringt in form von kurzen sentenzen die ansichten der philosophen über gott, seele, welt, tod, freundschaft etc. Das dritte, in gleicher form gehaltene buch nennt sich *the boke of proverbes or pytthy sayinges*, das vierte *the boke of parables or semblables.*

Hatte Baldwin schon in dieser schrift am schlufs des dritten buches aussprüche von philosophen zum leichteren erlernen und behalten in metrischer form wiedergegeben, so tritt er in dem nächsten werke *The Canticles or Balades of Salomon, phraselyke declared in Englysh Metres Imprinted at London by William Baldwin, servaunt with Edwarde Whitchurche* (1549), einer nicht ungewandten metrischen übersetzung des Hohen Liedes,[1]) in die spuren des psalmenübersetzers Thomas Sternhold. Die schrift ist Edward VI., als dem geistlichen wie weltlichen oberhaupt Englands, gewidmet, was vielleicht schon auf einen zusammenhang Baldwins mit dem hofe um diesen zeitpunkt herum deutet; wie wir noch sehen werden, ist ein solcher bald nach 1550 aus andern gründen gesichert. Überraschend

1596 (ed. McKerrow III 20): but keep a smooth plain forme in my eloquence, as one of the Lacedemonian Ephori, or Baldwin in his morrall sentences (which now are all snatcht vp for Painters posies) . . .

[1]) Einiges darüber bei Warton-Hazlitt, Hist. of Engl. Poetry IV 141.

wirkt angesichts der späteren entwicklung Baldwin's die puritanische tendenz der widmung, die sich in den worten luft macht: *would god that suche songes myght once driue out of office the baudy balades of lecherous loue that commonly are indited and song of idle courtyers in princes and noble mens houses.* In dem vorwort an den leser erklärt er das Hohe Lied als ein mystisches werk und verspricht in kurzer zeit einen kommentar zu veröffentlichen, der aber nach unserer kenntnis niemals im druck erschienen ist. Die einzelnen *Balades* endlich sind in den verschiedensten metren abgefafst, die Baldwin als gewandten versdichter erscheinen lassen.[1])

Bald nach 1550 bereits treffen wir Baldwin auf einem gebiete beschäftigt, das diesen geistlich-lehrhaften unternehmungen so fern wie nur denkar steht, den aufführungen und maskenspielen am hofe Edwards VI. Die eigenschaften, die Baldwin zu solcher verwendung geeignet machen konnten, seine humoristische und phantasiereiche veranlagung, lassen sich heute nur noch aus dem werke erschliefsen, das, wie wir sehen werden, in engster verbindung mit diesen aufführungen steht, aus BC. Wie aus diesem hervorgeht,[2]) arbeitete er spätestens 1552 gemeinsam mit Ferrers, der sein naher freund und damals *maister of the kings maiesties pastimes* war, an der abfassung und inszenierung von *Interludes* zur belustigung des königs. Um dieselbe zeit treffen wir ihn auch als alleinigen verfasser eines uns nicht erhaltenen *Interlude*, genannt *Aesop's Crowe*, das von den King's Men am dreikönigsabend 1552 aufgeführt wurde; wie wir weiter wissen, stellten in diesem stück die fünf schauspieler, von denen wir zwei, John Birch und John Brown, sogar bei namen kennen, vögel dar.[3]) Von

---

[1]) Als probe sei hier der anfang des ersten liedes mitgeteilt:

The Younglynges to Christ.

The fear that kept us long in dout
Through grosnes of the flesh
Now lord alone thou driuest out
And doest our soules rifreshe.
Sith then that for thy spouses sake
Our weake heartes thou hast wonne
Unto the trueth we us betake
And after thee we runne.

[2]) Vgl. unten s. 318 ff. [3]) Loseley Mss. s. 58.

dem inhalt des stückes wissen wir nichts als den titel, der uns nicht weiter hilft, da es eine ganze reihe Aesopischer fabeln gibt, die von einer krähe handeln. 1553 endlich treffen wir Baldwin als alleinigen verfasser eines *Irisshe playe of the state of Ierland* an, das für lichtmess, den 2. Febr. 1553 bestimmt war, aber wegen der erkrankung des königs auf ostern verschoben wurde. Wie wir wissen, fiel Baldwin bei diesem stücke aufser der rolle des autors auch noch ausdrücklich die des requisitenherstellers zu.[1])

In diese zeit der verbindung Baldwin's mit Ferrers und dem hofe,[2]) also noch in die regierungszeit Edwards VI. (gest. 6. Juli 1553), fallen auch die anfänge des werkes, durch das Baldwin's name bis jetzt am bekanntesten geworden ist, des Mirror for Magistrates, wenn auch der erste, nicht vollendete druck, die folioausgabe bei John Wayland, erst in das jahr 1554, also in die regierungszeit Mary's, und der erste vollendete druck, die quartausgabe bei Thomas Marshe, sogar erst in das jahr 1559 fällt. Wie die folio aussah, läfst sich nicht mit sicherheit entscheiden, da aufser dem titelblatt und einem fragment von zwei seiten nichts auf uns gekommen zu sein scheint; wahrscheinlich enthielt sie aber den ersten teil in ungefähr derselben fassung wie die quarto von 1559, dazu vielleicht noch einiges aus dem zweiten, erst in der ausgabe von 1563 wiedergedruckten teil.[3])

In dem literarisch sicherlich nicht hochstehenden rahmen des Mirror, der die eintönige reihe der *tragedies* dem leser etwas mundgerechter machen soll, haben wir die vorstufe der einkleidung von BC zu erblicken. Ganz wie dort erzählt Baldwin per ich und führt uns in den kreis seiner freunde ein, von denen einer, Ferrers, auch in BC wiederkehrt. Die

---

[1]) Acts of the Privy Council a. a. o. s. 210. Westminser, d. 28. Jan. 1552 [1553 neuen datums]: A lettre to Sir Thomas Caverden, Master of the Revelles, to cause William Baldwyn, who is appointed to set forth a play before the Kinges Majestie uppon Candellmas Day at night, furnisshed with all suche necessarie apparell as shalbe requesite for the same. Vgl. auch Wallace a. a. o. s. 74.

[2]) Vgl. Cambr. Hist. of Engl. Lit. III 194 ff.

[3]) Vgl. die ausgabe von Haslewood bd. I s. XVI ff., bd. II s. 53. Haslewood verweist (bd. I s. XVII) auf eine stelle im zweiten teile, die bereits während der regierung von Mary (1553—58) geschrieben worden sein mufs.

andern werden nicht mit namen genannt, doch haben wir uns vermutlich auch Chaloner, von dem im fragment von 1554 (und zwar nur dort erhalten) die *tragedy* von Richard II. herstammt, und Phaer, der eine *tragedy* von Owen Glendower beisteuerte, unter ihnen zu denken; beide sind auch sonst als freunde von Ferrers bekannt.[1]) Ein vergleich der uns erhaltenen spärlichen reste des rahmens von 1554 mit dem rahmen von 1559 und der noch späteren ausgaben lehrt nun, dafs gerade ein persönlicher vermerk, nämlich der über die wallisische abkunft Baldwins, in der späteren ausgabe getilgt wurde.[2]) So dürfen wir vielleicht annehmen, dafs der rahmen ursprünglich eine gröfsere rolle spielte und seinem wahrscheinlichen vorbilde, den Canterbury Tales, etwas näher stand, als wir das jetzt noch in der ausgabe von 1559 feststellen können.

Ganz ähnlich wie später in BC führt sich Baldwin im Mirror in seinen beziehungen zu seinem verleger ein, als den wir hier wohl Whitchurch[3]) anzusehen haben. Die fiktion ist folgende: dem verleger, der beabsichtigte, Lydgate's übertragung von Boccaccio's schrift De Casibus Virorum Illustrium herauszugeben, wurde geraten, dessen werk in der weise fortzusetzen, dafs er den fall der grofsen Englands hinzufügte; so wendet er sich mit einer anfrage an Baldwin, der sich dem unternehmen nur dann gewachsen erklärt, wenn ihm geeignete köpfe dabei unterstützen. Dem verleger gelingt es auch, sieben geeignete persönlichkeiten zur beisteuer zusammenzubringen, und es wird ein ort vereinbart, wo sich alle zur beratung einfinden sollen. Baldwin begibt sich, mit einem exemplar von Lydgate's werk bewaffnet, in die versammlung; der schwierige punkt bei der beratung ist der, wem die verstorbenen grofsen ihre *tragedy* berichten sollen. Boccaccio und Lydgate kommen als tot nicht mehr in betracht, und so kommt man überein, dafs Baldwin Lydgate's rolle als empfänger der klagen übernehmen soll. Man schlägt die chroniken, die zur hand sind, auf; Ferrers legt den plan zu dem neuen unternehmen dar und beginnt selbst mit dem vortrag der ersten *tragedy*. Im weiteren verlaufe besteht

[1]) Vgl. die artikel im DNB.
[2]) Zu ersehen aus den varianten bei Haslewood.
[3]) Vgl. Cambr. Hist. of Engl. Lit. III 194.

dann der rahmen fast gänzlich aus den unterhaltungen der anwesenden über die stoffe der eben gehörten oder noch vorzutragenden *tragedies* und die chronisten, denen sie entnommen sind. Eine humoristische episode, die wir als vorläufer zu den zahlreichen in BC betrachten dürfen, folgt in den ausgaben von 1569 und 1563 der *tragedy* von Jack Cade [1]): Die anwesenden unterhalten sich wieder darüber, welche grofsen nun an die reihe kommen sollen; Baldwin sieht sich die chroniken an und bemerkt dort noch eine grofse reihe von personen, die sich zum vortrag eignen, aber er ist so müde, dafs er einschlummert und nun im traum eine kopflose, von wunden bedeckte gestalt mit einem gleichfalls schrecklich zugerichteten kinde an der hand erblickt, aus deren körper heraus eine stimme die *tragedy* von Plantagenet, Duke of York, vorträgt; als die stimme ihren vortrag beendet hat, schüttelt Ferrers Baldwin am arm, damit er wieder zu sich kommt und es folgt eine unterhaltung über träume. Der rahmen schliefst damit, daſ Ferrers wegen der herannahenden nacht vorschlägt abzubrechen und in acht tagen wieder zusammenzukommen; bis dahin hoffe er noch einige personen mehr für das unternehmen gewinnen zu können.

Auch der rahmen des zweiten teils, der uns erst in der ausgabe von 1563 vorliegt, enthält humoristische partien. [2]) Hier liegt die entstehung von BC aller wahrscheinlichkeit nach dazwischen — wir sahen allerdings, dafs einzelne partien des zweiten teils unter der regierung Mary's entstanden sein müssen —, jedenfalls ist hier die art des humors dem in BC viel ähnlicher als vorher: Am festgesetzten tage begibt sich Baldwin mit seinen *tragedies* nach dem versammlungsorte, wo er den verleger und die andern freunde aufser Ferrers bereits vorfindet. Ferrers entschuldigt sein zuspätkommen mit den *tragedies,* die er von verschiedenen seiten her habe in empfang nehmen müssen; ein paar von ihnen seien ganz fertiggestellt, andere nur zur hälfte, andere noch weniger. Die gehirne verhielten sich beim entwerfen ähnlich wie die tiere beim

[1]) ed. Haslewood II 166, 194.

[2]) Vgl. Haslewood II 247. In der ausgabe von 1571 fehlt diese humoristische partie. Ob sie bereits in der ausgabe von 1554 vorhanden war, läfst sich nicht feststellen.

gebären; manche würfen, wie die kaninchen, jeden monat; andere kämen, ähnlich den elefanten, kaum alle zehn jahre nieder; am besten sei das mittlere mafs, wie beim Löwen. Die "elefanten", denen er vorsichtshalber die letzten erzählungen übertragen habe, seien noch beim ausbrüten; dagegen habe er die fertiggestellten, die teils von ihm, teils von anderen herrührten, mitgebracht.

Gleichzeitig mit den ersten anfängen des Mirror würde dann auch die abfassung der dichtung *The Funeralles of King Edward the sixt* fallen, die nach dem vermerk *before his corse was buryed* noch im jahre 1553 niedergeschrieben worden sein mufs, obwohl sie uns erst in einer ausgabe von 1560 erhalten ist.[1])

Gröfsere schwierigkeiten noch als die datierung des Mirror, bietet die datierung der schrift, mit der wir uns im folgenden eingehender zu beschäftigen haben werden, Baldwin's *Beware the Cat.* Wie es scheint, ist sie heute lediglich in einem exemplar erhalten, das im jahre 1912 aus der Huth Library in den besitz des Brit. Museums übergegangen ist und die ausgabe *London, Edward Alldee, 1584* vertritt. Die existenz einer früheren ausgabe *London, Wm. Griffith, 1570* ist jedoch gesichert durch J. O. Haliwell, der von einem jetzt verschollenen exemplare im jahre 1864 einen wenig genauen neudruck in zehn exemplaren durch die Chiswick Press veranstaltete. Ein eintrag im Stat. Reg. an Irelonde 1568/69 ermöglicht es, eine weitere ausgabe durch Irlond anzusetzen, falls man nicht lieber annehmen will, dafs diese ausgabe nicht erschien, sondern in den besitz von Griffith überging. Ein druck vom jahre 1561 scheint endlich gesichert durch Joseph Ritson's angaben in der Bibliographia Poetica (1802).

Überraschender weise verzeichnet Halliwell in der einleitung von seinem neudrucke (s. 6) aufser den ausgaben von 1570 und 1584 noch eine solche von 1551 mit dem vermerk, dafs von der letzteren seines wissens kein exemplar mehr existiere. Dieser angebliche druck vom jahre 1551, der auch sonst gelegentlich auftaucht, ist schon einfach darum hinfällig, weil der text geschehnisse aus dem jahre 1552 verwertet; so liegt die vermutung nahe, dafs Halliwell die jahre 1551 und

[1]) Neugedruckt von J. W. Dodd für den Roxburghe Club 1877.

1561 mit einander verwechselte. Ein fragment einer späten ausgabe, London, Jane Bell, 1652, befindet sich endlich unter den Bagford Papers im Brit. Museum. [1])

Eine andere frage aber ist die, ob BC erst um 1560 herum entstanden ist oder bereits früher. Sicher ist zunächst, dafs die schrift wegen ihrer scharfen satire gegenüber Rom nicht während der regierungzeit Mary's (1553—58) gedruckt worden sein kann. Die frage nach der entstehungszeit wird weiter unten im zusammenhang mit den anspielungen betrachtet, wenn auch nicht gelöst werden. Wir werden sehen, dafs alles in allem vieles für die jahre um 1553 als zeit der ersten konzeption spricht, wenigstens für manche partien des werkes.

Wie der Mirror ist auch BC eine rahmenerzählung. Während aber im Mirror der rahmen gegenüber den erzählungen völlig zurücktritt und dem leser allzudeutlich den eindruck einer spätern geburt aufdrängt, halten sich in BC. rahmen und erzählungen so die wage, und verschlingen sich hier so kunstreich und zugleich doch ungezwungen, dafs die der ganzen gattung der rahmenerzählung nun einmal innewohnende schwierigkeit einer gewissen heterogenität zwischen rahmen und erzählung, über die selbst die kunst eines Chaucer nicht völlig hinwegkam, geradezu gelöst zu sein scheint. Wie beim Mirror, ist wohl auch hier bei BC Chaucer, von dem ein anderes werk, das Haus der Fama, im weiteren verlaufe ausdrücklich zitiert wird, mit seinen Canterbury Tales in letzter hinsicht das vorbild. Die kunst jedoch, mit der Baldwin dieses vorbild für seine zwecke umzugestalten weifs, ist so grofs, dafs selbst das ganze Elisabethzeitalter, das sich auf diesem gebiete Chaucer wie Boccaccio zum muster nahm, keine ähnlich gelungene verknüpfung von rahmen und erzählung hervorgebracht hat, sondern nicht über die steife von Boccaccio creierte art der Italiener heraus kam.

Noch kühner und origineller als im Mirror ist die art, wie Baldwin, dem alten trick der humanisten- und reformationsdialoge folgend, seine freunde als interlokutoren in den rahmen hineinstellt. Wie im Mirror wird auch die ich-form der erzählung beibehalten; hatte Baldwin aber dort nur

[1]) Vgl. die angaben bei Hazlitt, Handbook s. 23.

seinen freund Ferrers mit namen eingeführt, so erweitert sich jetzt der kreis um ein beträchtliches. Baldwin erzählt, wie er letzte weihnachten bei hofe zusammen mit *Maister Ferrars, then maister of the Kings maiestics pastimes*, mit der aufführung verschiedener *Interludes* beschäftigt gewesen sei, die sie für die unterhaltung des königs entworfen hatten und nun auswendig lernten. *Maister Ferrers* (!) habe ihn sowohl wie *Maister Willot* seinen *Astronomer* und *Maister Stremer*, seinen *Diuine* zu bettgenossen gemacht; die folge ist, dafs am 28. Dez. sich im bette eine kontroverse zwischen Willot und Baldwin darüber entspinnt, ob vögel und tiere verstand wie die menschen haben. Der grund für den disput sei folgender gewesen: Er, Baldwin, hatte gehört, dafs *the Kings Players* gerade ein stück, *Esops Crowe*, einstudierten, worin die mehrzahl der schauspieler als vögel aufträten; er habe diese erfindung misfbilligt und die bemerkung gemacht, dafs es ein witzloser gedanke sei, geschöpfe ohne sprache sprechen und törichte geschöpfe mit einander vernünftig verkehren zu lassen. So etwas sei wohl in einer erzählung von Aesop angebracht, nicht aber auf der bühne. Streamer widerspricht dem, während Ferrers und der "Astronom" sich neutral verhalten. Streamer gibt darauf allerhand beispiele von dem verstand der tiere zum besten und behauptet, er könne deren sprache und denken genau so gut verstehen wie das der menschen. Als Baldwin ihn fragt, an was für säugetieren oder vögeln er denn diese tatsache festgellt habe, schickt sich Streamer unter der bedingung, dafs ihn niemand unterbreche, an, seine erfahrungen zum besten zu geben.

Schon dieser eingang des rahmens führt uns mitten in wirkliche begebenheiten der jahre 1551—1553 ein. Wir wissen aus urkunden, dafs Baldwin in dieser zeit, wo Ferrers "Lord of Misrule" war, Maskenaufführungen veranstaltete.[1]) Schon weihnachten 1551 war Ferrers als "Lord of Misrule" in Greenwich mit einer serie von aufführungen betraut worden, die der zerstreuung des jungen königs dienen sollten.[2])

---

[1]) Wallace s. 31 und 73 ff. In Brotaneks bekanntem werke über die maskenspiele wird Baldwin nicht erwähnt.

[2]) Ein genauer bericht findet sich bei Grafton, A Chronicle at Large (1569) im fünften jahre der regierung Edwards VI [1551/52]: . . . wherfore

Weihnachten 1552 erhielt er wiederum das gleiche amt übertragen und dieses mal war Baldwin sein helfer. Als *fool* und *heir apparent* figurierte John Smyth; unter den anderen "söhnen" befand sich ein gewisser Elderton; als *admiral* figurierte Mr. Windham. Wenn wir in BC hören, dafs Willot der *Astronomer* und Streamer der *Diuine* von Ferrers war, so vermögen wir diese angabe nicht urkundlich zu bestätigen; enthält doch nicht einmal der Calendar of State Papers, Foreign Series 1547—58, oder Domestic Series 1547—80 ihre namen; aber die ganze angabe wird doch aufs merkwürdigste bestätigt durch einen uns erhaltenen brief von Ferrers an Sir Thomas Cawarden,[1]) der auch sonst manches licht auf die veranstaltungen wirft. In diesem briefe beschreibt Ferrers die erfordernisse seines amtes als "Lord of Misrule" und erwähnt, dafs er dazu brauche: *a devine,* a philosopher, *an astronomer,* a poet [Baldwin?], a phisition, a potecarie, a master of requests, a civilian, a disard, a clown, two gentleman ushers, besides juglers, tumblers, fools, friars and much other.

---

aswell to remooue fond talke out of mennes mouthes, as also to recreate and refreshe the troubled spirites of the yong king, it was deuised that the feast of Christes Natiuitie, commonly called Christmas then at hand, should be solemply kept at Greenewiche with open houshold, and franke resorte to the Court, (which is called keping of the Hall,) what time of olde ordinarye course, there is alwayes one appoynted to make sporte in the Courte, called commonly Lorde of Misrule, whose office is not vnknowne to such as haue bene brought vp in Noblemens houses, and among great house keepers, which vse liberall feasting in that season. There was therefore by order of the counsaile a Gentlemen bothe wise and learned, whose name was George Ferrers appoynted to that office for this yere: who beyng of better calling then commonly his predecessors had bene before, receyued all his commissions and warrauntes by the name of the Maister of the kinges pastimes. Which Gentleman so well supplyed his office, both in shew of sundry sightes and deuises of rare inuention, and in act of diuers enterludes and matters of pastime, played by persons, as not onely satisfied the common sorte, but also were very well liked and allowed by the counsayle and other of skill in the like pastimes: But best of al by the yong king himselfe, as appered by his princely liberalitie in rewarding that seruice.

[1]) Loseley Mss. s. 31—35. Tomas Cawarden war damals Master of the Toils and Revels. Einige ihn betreffende einträge finden sich in den Acts of the Privy Councils of England, New Series, vol. IV (1552—1554); weiteres material in Loseley Mss. ed. Kempe (1836).

Schon hier im rahmen beginnt Baldwin seine rolle Streamer unterzuschieben, dem er in den späteren partien eigentlich die ganze erzählung in den mund legt; er, der wirkliche verfasser von *Aesop's Crowe*, gibt vor, dafs er einwände gegen dessen aufführung zu machen habe, und überläfst Streamer die verteidigung des stückes, die eigentlich ihm als dem wirklichen autor zugekommen wäre. Natürlich sollte diese vertauschung der rollen nur humoristischen zwecken dienen und nicht etwa Streamer als verfasser vorschieben, wie ein papistischer gegner Baldwin's diesem in einem uns erhaltenen, leider undatierten schmähgedichte von ca. 1561 [?] vorwarf.[1]) Schon bei betrachtung dieses rahmens drängt sich unwillkürlich die frage auf, ob er erst um 1561, also fast zehn jahre nach den geschilderten vorgängen, entworfen sein kann; für eine so späte verwendung scheinen diese kaum bedeutsam genug; ihre humoristische verwertung war eigentlich doch nur dann recht am platze, wenn sie dem leser noch so nahe standen, dafs er an ihnen und den beteiligten personen interesse nehmen konnte. Unwillkürlich werden wir an den ganz ähnlichen fall beim rahmen des Mirror for M. erinnert, wo wir die erste entstehung des werkes nahe an die im rahmen geschilderten ereignisse und damit noch in die regierungszeit Eduards VI. zurückzuverlegen vermochten. Wie wir sehen werden, greift Baldwin auch sonst noch gelegentlich auf seine tätigkeit als vorstellungsleiter unter Edward VI., also in die zeit um 1552 herum, zurück und verwendet auf der anderen seite keinerlei geschehnisse, die später als dessen regierung fallen. Auch die politischen ereignisse aus den kämpfen zwischen England und Irland, die er heranzieht, fallen gleichfalls in die zeit um 1550. Demnach mufs auch bei *Beware the Cat* mit der möglichkeit gerechnet werden, dafs Baldwin bereits um 1553 herum den plan zu dem werke fafste, vielleicht auch schon zur ausarbeitung schritt, das ganze aber vielleicht erst später fertigstellte, auf alle fälle es erst nach der regierung Maria's in den druck gab. Wie die dinge sich auch verhalten mögen, jedenfalls liegt über BC etwas von der phantastischen ausgelassenheit der maskenspiele aus der zeit um 1552.

[1]) A shorte answere to the Boke called: Beware the Cat [ca. 1561?]. Neugedruckt im Catalogue of a "Collection of Printed Broadsides in possession of the Society of Antiquaries of London 1866".

Der rest des werkes ist so angelegt, dafs wir im wesentlichen unterhaltungen derselben personen an drei verschiedenen tagen vor uns haben, wobei Streamer zum haupterzähler und helden wird und der eigentliche verfasser, Baldwin, ganz verschwindet. Schon der erste teil, der den beiden anderen entsprechend die überschrift *The first parte of Maister Streamers Oration* tragen sollte und nur zufällig nicht trägt, zeigt eine bewunderungswürdige erzählertechnik. Weder lösen sich wie in den italienischen rahmenerzählungen und, mit einiger einschränkung, auch bei Chaucer ordnungsmäfsig erzählung und diskussion ab, noch folgt programmmäfsig ein erzähler auf den anderen, sondern wir haben hier das realistische durcheinander einer sich wirklich ungezwungen unterhaltenden gesellschaft; auch die überleitung von einem gegenstand zum andern ist eine völlig natürliche, durch die situation gegebene. Besonders hervorzuheben ist auch der kunstgriff, dafs bei den unwahrscheinlichen dingen, die berichtet werden, die anwesenden nie aus eigener anschauung schildern, sondern sich immer auf einen weiteren gewährsmann berufen, der diese dinge erlebt oder gehört hat. Diese sorgfältige art der vermittlung der wunderbaren begebenheiten bewirkt, dafs der leser sie mit demselben ernst und fast demselben glauben wie wirkliche oder mögliche dinge hinnimmt.

Der erste tag beginnt mit einer erzählung Streamers, die zunächst die satirische, gegen Rom gerichtete tendenz des werkes nicht durchblicken läfst; doch sind auch die ersten partien nur dann ganz verständlich, wenn man im auge behält, dafs unter den katzen die vertreter der römischen kirche verstanden sind. Streamer berichtet, wie er zur zeit, als er seine *Greeke Alphabets* druckte, in London bei einem freunde in der nähe von Aldergate gewohnt habe, um den druck besser überwachen zu können und gibt eine eingehende schilderung des zimmers, das unmittelbar neben der presse lag. Dort sei er durch die katzen gestört worden, die durch die in der nähe aufgehängten gevierteilten leichname angezogen worden sein. Eines tages habe er am feuer gesessen, um sich mit anderen über katzen zu unterhalten, als einer der bedienten folgendes erzählt habe: Ein bursche aus Staffordshire, der zu hause eine katze aufgehätschelt habe, sei eines tages durch *Kank wood* geritten, als plötzlich eine katze vor ihm aus dem

busch sprang, ihm zwei bis drei mal bei namen rief und, während er völlig sprachlos war, zu ihm sagte:

> Commend me vnto Titton Tatton and to Pus thy Catton and tel her that Grimmalkin is dead.

Zu hause angekommen, erzählt er die begebenheit seiner frau, als seine eigene katze anfängt einen traurigen ausdruck anzunehmen und schliefslich sagt: Ist Grimmalkin tot, so lebe wohl, herrin! und auf nimmerwiedersehen verschwand.

Darauf habe ein anderer eine geschichte zu erzählen begonnen, die sich in Irland zu der zeit abgespielt habe, wo *Mackmorro* und *all the rest of the wilde Lords* gegner des königs gewesen seien, zu einer zeit, wo krieg entbrannt war zwischen den *Fitzharises* und dem prior wie dem konvent der abtei von *Tintern.* Der nachbar der letzteren, die sich als freunde und untertanen des königs fühlten, war *Cayr Macart a wilde Irish man,* der täglich einfälle in die grafschaft *Washford* machte und das land von *Climine* bis *Rosse* verwüstete. Als er (der sprecher) eines abends in *Coshery* mit einem von *Fitzberies* bauern zusammen war, habe ihm dieser folgendes erzählt. *A Kern of John Butlers dwelling in the Fassock of Bantry called Patrik Apore* sei losgezogen, um den gegnern, den leuten von *Cayer Makart* schaden anzutun, habe ihnen auch vieh geraubt und sich dann aus furcht vor verfolgern in einer kirche verborgen [B]; dort habe er mit seinem *boy* feuer gemacht und ein schaf geröstet, als plötzlich eine katze aufgetaucht sei und auf irisch gesagt habe: *Shane foel, which is giue mee some meat.* Er gehorcht ihr und gibt ihr immer mehr; sie ifst das ganze lamm auf und verlangt noch mehr; da denken die beiden, das ist der teufel und geben ihr auch noch den gröfsten teil der gestohlenen kuh. Aus der haut der kuh machen sie lappen, um sie wie *broges* um ihre füfse zu wickeln in der doppelten absicht, einmal die füfse zu schützen und zum andern am nächsten abend, wenn sie keine andere nahrung auftreiben könnten, sie auf kohlen zu rösten und als zehrung zu verspeisen. Aber die katze verlangt immer noch mehr. So geben sie ihr den rest und reiten dann fort voll furcht, die katze werde am ende noch sie selbst fressen. Nach ein paar meilen bemerkt der boy die katze hinter seinem herrn auf dem pferde. Der herr sticht sie mit seinem *dart,* als eine menge katzen auftauchen; nach langem kampfe wird

der boy getötet und aufgegessen, während der herr mit mühe entkommt. Als er zu hause das geschehene seiner frau berichtet, fährt deren *kitling* in die höhe, springt ihm mit den worten *hast thou killed Grimmalkin?* an die kehle und erwürgt ihn.

Unter den zuhörern entspinnt sich eine diskussion darüber, wie es möglich ist, dafs katzen sich gegenseitig so verständigen können und dafs eine von ihnen, Grimmalkin, eine art von herrscher vorstellt. Einer trägt eine ansicht vor, die mit einem male die ganze tendenz der schrift und die bedeutung des titels *Beware the Cat* dem leser enthüllt: Die katzen hätten einen herrscher ähnlich wie die bienen eine königin hätten [B II b] *or as the Pope hath had ere this* [= vor der reformation] *ouer all Christendome, in whose cause all his clergie would not onely scrat and bite: but kil and burn to pouder* (*though they know not why*) *whome so euer they thought to think but once against him. Which Pope all things considered, deuoreth more at euery mele then Grimmalkin did at her last supper.* Weitere satirische ausfälle gegen den papst, die römische kirche und besonders die abendmahlslehre [B V] schliefsen sich an. Weiter wird darüber diskutiert, ob hexen katzengestalt annehmen können. Der erzähler, der in Irland gewesen ist, berichtet, dafs dort viele hexen fette schweine auf den markt senden und so lange in deren gestalt bleiben, bis sie zum wasser gebracht werden; alsdann verwandeln sie sich in heuwische, stroh, alte verfaulte bretter und dergleichen sonstigen plunder. Es gäbe auch in Irland einen stamm, in dem alle sieben jahre einige männer und frauen sich in wölfe verwandelten und dann sieben jahre lang in den wäldern in solcher gestalt hausten; wenn sie die zeit überstünden, kehrten sie wieder in ihre frühere gestalt zurück. Das sei eine strafe, die St. Patrick über diesen stamm verhängt habe. Er habe selbst einen mann gekannt, der sieben jahre ein wolf gewesen und dessen frau im siebenten jahre als wolf erschlagen worden sei. Die anwesenden versuchen, sich diese erscheinung durch machenschaften von hexen zu erklären und der erzähler selbst [Streamer] berichtet, wie er während seines studiums auf der universität Oxford von einem zuverlässigen studenten gehört habe, dafs zur zeit von dessen kindheit eine frau als hexe vor gericht gezogen worden sei, weil sie in katzengestalt ihre

nachbarn heimgesucht habe. So sei auch Grimmalkin eine hexe in katzengestalt gewesen und die andern katzen hätten Grimmalkin verehrt, ohne das zu wissen, ähnlich wie früher [= vor der reformation] die menschheit den papst, ohne zu wissen, dafs er der eingefleischte teufel sei.

Damit sind die unterhaltungen des ersten tages beendet. Um 9 uhr bricht *Thomas* auf, weil er einen weiten weg hat [C], die andern gehen an ihre arbeit oder in ihre betten. Der erzähler des tages, *Maister Stremer*, begibt sich mit einem buch in sein zimmer, aber das, was er gehört hat, beunruhigt ihn so, dafs er an nichts anderes denken kann.

Was an diesen erzählungen des ersten tages zunächst auffällt, ist wohl, dafs Baldwin, wie schon im eingang des rahmen, seine rolle mit Streamer vertauscht. Was Streamer zum besten gibt, erzählt in wirklichkeit Baldwin von sich mit verwertung einer menge autobiographischen materials. Schon gleich zu beginn, wo er von dem drucke der *Greeke Alphabets* berichtet, zieht er sicherlich eine tatsache aus seiner eigenen erfahrung heran: Baldwin ist während seines lebens aufs engste mit zwei bedeutenden buchdruckern und verlegern liiert gewesen, die beide als eifrige vorkämpfer der reformation vortrefflich mit Baldwin's antirömischer gesinnung harmonieren mufsten, mit dem bekannten bibelherausgeber Edward Whitchurch, der unter der regierung der katholischen Maria seiner konzession beraubt wurde und deshalb nach dem kontinent auswanderte, und dem kaum weniger eifrigen protestanten John Day, der unter Maria eine zeit lang eingekerkert wurde. In BC gibt nun Baldwin deutlich seine beziehungen zu dem letzteren wieder, der um 1549 mit seiner presse nach Aldersgate zog. Ein griechisches alphabet kennt nun weder Hazlitt (Handbook; Collections and Notes), noch habe ich selbst unter den drucken des Brit. Museums ein einziges in England angefertigtes finden können. Dennoch glaube ich nicht, dafs hier eine blofse fiktion vorliegt, sondern bin überzeugt, dafs dieses heutige fehlen nur ein zufälliges ist und dafs ebenso wie auf dem kontinent in England derartige griechische alphabete im 16. jahrhundert gedruckt wurden. Besitzt doch das Brit. Museum unter anderen ausgaben solche von Paris 1508 [?], 1515 [?], 1516 [?], Basel 1518, 1525 [?], Koeln 1533, Paris 1539, Leiden 1542, Paris 1554 usw. Dafs

Baldwin sich um diese zeit persönlich mit schriftsetzen beschäftigte, geht schon daraus hervor, dafs er 1549 die *Canticles or Balades of Salomon* mit eigener hand druckte; zum andern ist John Day dafür berühmt, dafs er in fremden typen setzen liefs, so 1567 Aelfric's Homilien in angelsächsischer type und 1573 die Vita des Iuellus mit verwendung hebräischer lettern; auch dafs er sich griechischer lettern bedient hat, ist bekannt. Dafs er ABC's verlegte, geht endlich aus einer petition von buchdruckern an die königin Elisabeth aus dem jahre 1577 hervor. Sie beschweren sich darüber, dafs privatpersonen im besitz von privilegien seien und dafs Day habe *the printinge of ABC; and catechismes, with the sole selling of them by the collour of commission. These bookes weare the onelie relief of the porest sort of that companie.*[1]) Ein solches undatiertes ABC, das zusammen gedruckt wurde mit dem Vater Unser, den 12 artikeln des christlichen glaubens usw. verzeichnet auch Hazlitt, Coll. and Notes I 473.

Auch die erwähnung von *Staffordshire* und *Kank Wood* in der ersten erzählung ist wohl kaum zufälliger art. Wir erinnern uns, dafs Baldwin selbst aus dem westen stammte, und so mag er hier auf gegenden, die er genau kannte, anspielen.[2])

---

[1]) Vgl. DNB. unter John Day.

[2]) Auch der wortlaut mag von bedeutung sein: "There was in my country" quod he (the felow was borne in Staffordshire,) . . . . .

Kankwood existiert heute nicht mehr unter diesem namen, ist aber sicherlich identisch mit dem höhenstrich, der heute *Cannock Chase* heifst. Einiges über *Kankwood* ist zu finden in dem werke von Rev. Stebbing Shaw: The History etc. of Staffordshire vol. I (1798). Hier wird (s. 16) unter *Forrests* als zweiter name *Cannock* genannt, ebenso unter *Ironworks* als sechster *Cannock Wood, near Rugely* (am Trent), ebenso noch unter den marktstädten, den *Baronets Houses and Parks* etc. Genaueres über Cank Wood findet sich bei der beschreibung des heute noch gleichnamigen ortes Beaudesert, der auf einem hügel auf einem ausläufer des *forest of Cank* liegt (s. 221): Upon the summit of the hill beyond the house, on the verge of Cank forest, are the traces of a large encampment, called the Castle hill . . . . It commands an immense view and was well situated for the purpose of a temporary retreat. Dr. Plot imagined, from its propinquity to *Cank* or *Cannock wood* quasi Canuti sylva that it was the work of the Danish King Canute, when he made his incursions into this country . . . Ferner s. 90: Another large track of the country, like the Moorlands, is Cannock wood or chase, formerly an extensive forest, but

Der gedanke, tiere sprechend, denkend und handelnd vorzuführen, stammt nun wohl weniger aus dem lehrhaften Aesop, sondern aus Baldwin's tätigkeit als regisseur und verfasser von aufführungen, auf der anderen seite aber auch aus dem tierroman *Reynard the Fox.*

Wir lernten ja bereits Baldwin's tiermaske vom jahre 1552 *Aesop's Crowe* kennen, wo die schauspieler als vögel auftraten, wo also die ganze idee der sprechenden tiere von Baldwin schon verwendet worden war. Aber ein noch merkwürdigerer umstand ist wohl, dafs wir nur wenig vorher, im fünften jahre der regierung Edwards VI. (1551—52), von der aufführung einer katzenmaske hören; ihren inhalt können wir lediglich aus einer inventarrechnung erschliefsen, aber schon die hier enthaltenen angaben zeigen, dafs es sich um eine tiermaske ganz ähnlicher art wie *Aesop's Crowe* gehandelt haben mufs.[1]) So liegt natürlich der verdacht nahe, dafs Baldwin auch hier die hand im spiele hatte; jedenfalls werden wir als sicher annehmen dürfen, dafs er dieses stück kannte. Von diesem katzenstück werden sich, ähnlich wie von *Aesop's Crowe*, fäden, die wir heute nicht mehr verfolgen können, zu *Beware the Cat* schlingen, ganz ähnlich, wie wir dies im weiteren verlaufe von einem anderen stücke Baldwin's, dem *Irisshe playe,* werden feststellen können.[2]) Jetzt erkennen wir, welche

---

long since, robbed of its foliage, and now a large heathy waste, about 40 square miles, or 2500 acres, only remarkable for its prospects and fruitful coalmines. Mr. Masters, in his Itinary of 1675 describes his journey over *Cank wood* in most elegant Latin . . .

[1]) Loseley Mss. ed. Kempe, s. 87: the same [George Allen] for furringe or coveringe 6 great tayles of wycker made for a mask of catts, all covered over with catt's tayles, taking 30 doz. of catt's tayles for the workmanship (whereof agreed with him, by great) 6 s.

[2]) Der gedanke, tiere sprechend auftreten zu lassen, könnte Baldwin endlich auch durch einen dichter gekommen sein, den er sicherlich genau kannte, John Skelton; bedient er sich doch sogar in BC gelegentlich des Skeltonischen verses (vgl. unten s. 338). Skelton hatte in seiner satire "Speke, Parrot" (ed. Dyce II s. 1 ff.) ein wundertier von einem papagei vorgeführt, der in allen möglichen sprachen spricht, und hatte hier einen vers gebracht, dem Baldwin den titel seiner schrift nachgebildet haben könnte:

(v. 101): But *ware the cat,* Parot, *ware the fals cat*!

Es scheint fast, dafs *ware the cat* durch Skelton ein geflügeltes wort wurde. Wenigstens zitiert auch Bullein in seinem *Dialogue against the Fever*

bedeutung Baldwin's tätigkeit als regisseur für die entstehung von BC gehabt haben mufs und das erklärt uns wiederum den einzigartigen charakter dieser schrift, die so merkwürdig sich von der ganzen übrigen literatur der zeit abhebt. Ist doch auch die antipapistische tendenz von BC der bühne seiner zeit nicht fremd; fand doch im ersten jahre der regierung Edwards VI. (1547) die aufführung eines schaustückes statt, in dem der papst auftrat und verspottet wurde.[1])

Leichter zu verfolgen ist der einflufs, den Baldwin durch *Reynard the Fox* empfing, da wir in diesem falle über den text verfügen. Er tritt besonders hervor in den letzten erzählungen, die, wie wir noch sehen werden, direkt züge aus dem tierroman übernehmen. Hier fand Baldwin auch bereits die satirische verwendung der tierfabel vor, allerdings mehr im vorwort angedeutet als wirklich durchgeführt.[2]) Ausgaben des büchleins waren im jahre 1550 und, nach dem Stat. Reg. (eintrag vom 30. Aug. 1560) zu schliefsen, 1560 erschienen. Ältere wie frühere ausgaben stimmen im text fast gänzlich überein und enthalten eine ganze menge satirischer ausfälle auf den papst und die geistlichkeit, ohne dafs aber diese

---

Pestilence (ca. 1564) gerade diesen ausruf von Skelton's papagei, vielleicht sogar schon in gedanken an Baldwin (EETS. ES. LII s. 61): Marie, sir, he tolde me in the olde tyme howe Horses, Sheepe, Hogges, Dogges, Cattes, Rattes and Mise did speake, and I dooe partlie beleue that, for as muche as our Parate will saie, Parate is a minion, and *beware the Catte*, and she will call me Roger as plaine as your Maistership; and although Dogges haue loste their speache yet thei doe vnderstande. Wenn wir bedenken, dafs auch sonst sich mancherlei parallelen zwischen den persönlichkeiten und werken von Skelton und Baldwin ziehen liefsen und dafs gerade die zeit 1550—1560 den höhepunkt von Skelton's einflufs auf die englische literatur darstellt, so liegt der gedanke einer einwirkung seiner art auf Baldwin gewifs nicht fern, mag sie auch im einzelnen sich nicht festlegen lassen.

[1]) Loseley Mss. s. 73, 74.

[2]) Here beginneth the booke of Raynarde the Foxe, conteining diuers goodlye hystoryes and parables, with other dyuers pointes necessarye for al men to be marked, by the whiche pointes, men maye lerne to come vnto the subtyll knowledge of such thinges, as daily been vsed and had, in the counseyles of Lordes and Prelates, both ghostely and wordely, and also among marchauntes, and other comen people. (The History of Reynard the Fox ed. by E. Arber. English Scholars Library I 1880.)

unter der maske von tieren verspottet würden.[1]) Ob der gedanke, die bekenner der römischen kirche unter dem bilde von katzen und den papst unter dem bilde eines katzenoberhauptes zu verspotten, Baldwin's eigentum ist, vermag ich nicht zu sagen: das gewöhnliche bild ist jedenfalls das des fuchses oder wolfes;[2]) es ist um so unwahrscheinlicher angesichts der historisch gesicherten tatsache, dafs nach dem zeugnis der verschiedensten chronisten im jahre 1554 ein frevler die römische kirche dadurch verhöhnte, dafs er an den galgen in Cheapside eine katze in priesterkleidern aufhängte, der er dazu noch eine tonsur geschoren und ein stück papier in form einer hostie zwischen die vorderpfoten geklemmt hatte.[3])

Dadurch, dafs die katzen als verwandelte hexen hingestellt werden, will Baldwin offenbar die leute treffen, die dem hexenglauben huldigen, vermutlich auch gerade die verfasser von schriften über hexenwesen und daemonologie, die wohl sämtlich, Institor und Sprenger als verfasser des Malleus Maleficarum voran, katholischen glaubens waren. Wie weit diese bereits im einzelnen über verwandlungen von hexen in katzengestalt reden, habe ich mir nicht die mühe gegeben festzustellen; finden sich doch noch in dem gröfsten englischen kompendium des hexenwahns, in Reginald Scott's Discovery of Witchcraft (5. buch, 1. kap.) (1584), einem werke von stärkster antirömischer tendenz, einige fälle nach dem Malleus, Bodin und Barth. Spin. (?) zitiert. Dafür, dafs zu Baldwin's zeit der glaube an derartige verwandlungen bereits vorhanden war, möchte ich auch ein zeugnis von Samuel Johnson (in einer anmerkung zu Macbeth IV, 1, 1) anführen, dessen herkunft mir unbekannt ist: *A witch who was tried about half a century before the time of Shakespeare, had a cat named*

---

[1]) Z. b. Caxton, Cap. 28: for the pope is so sore old that he is but lytil sette by | And the cardynal of pure gold hath alle the myght of the court | He is yonge and grete of frendis he hath a concubyne | whom he moche loueth . . .

[2]) Vgl. etwa Wm. Turner, The huntynge and fyndynge out of the Romishe Fox (1543); The Hunting of the Romish Wolf (1554?).

[3]) Vgl. Chronicle of the grey friars of London ed. Nichols, Camden Society 1852 s. 88; Henry Machyn's Diary ed. Nichols, Camden Society 1848 s. 59 ff.; Stowe, Annales ed. E. Howe s. 623; John Foxe, Acts and Monuments ed. G. Townsend vol. VI, s. 548 ff.

Rutterkin, as the spirit of one of these witches [in Macbeth] was Grimalkin; and when any mischief was to be done, she used to bid Rutterkin "go and fly". Auch *Grimalkin* [1]) als name einer katze ist nicht Baldwin's erfindung, ja es spricht sogar manches dafür, dafs zu seiner zeit Grimmalkin bereits als name eines bösen geistes, sogar einer hexe in katzengestalt existierte: Ist doch bei Shakespeare (Macbeth I, 1, 9) Graymalkin der name eines bösen geistes, den wir uns wohl mit Steevens als mit katzenstimme rufend vorzustellen haben, [2]) und gibt doch in Middleton's drama *The Witch* die katze Gray Malkin, die zu den unteren teufeln gehört, der hexe zeichen. Auch Baldwin's *Titton Tatton* wird ein bereits vorhandener name für katzen gewesen sein; ein wenig erinnert er an *Titty* und *Tiffin*, zwei dämonen, die Reg. Scott (Disc. of W., 16. buch, 33 kap.) erwähnt und die auch in Middleton's Witch (V, 2) auftreten. Dafs die katzenunholde in versen oder rhythmischen gebilden reden, entspricht alter tradition; spricht doch auch der kobold Robin Goodfellow mit vorliebe in versen. [3])

Die zweite erzählung, die auf irischem boden sich abspielt, ist schon deshalb für uns bedeutsam, weil sie uns mit einer bisher unbeachtet gebliebenen tatsache, Baldwin's beziehungen zu Irland, näher bekannt macht. Die zutreffende schilderung der örtlichkeiten, der historischen begebenheiten und der kultur des landes weisen ebenso wie die kleine sprachprobe mit einiger sicherheit darauf hin, dafs Baldwin Irland aus eigener anschauung kannte. Dazu kommt, dafs die grafschaft Wexford, die den schauplatz der erzählung bildet, im äufsersten südosten von Irland, mithin nicht allzuweit entfernt liegt von dem westen England, der heimat Baldwin's, und seit dem 12. jahrhundert eine sprachlich isolierte englische kolonie besafs. [4]) Diese literarische verwertung Irlands steht in damaliger zeit einzig da. Während gegen ausgang des 16. jahr-

---

[1]) Wohl entstanden aus *Grey* + *Malkin*, vgl. NED.

[2]) Vgl. Furness, A New Variorum Shakespeare, Macbeth, s. 5.

[3]) Vgl. Scott's Discovery 4. buch, kap. 10, und Robin Goodfellow his Mad Pranks an Merry Jests (Publ. of the Percy Soc. II).

[4]) Vgl. Kluge, Geschichte der englischen Sprache (Paul's Grdr. d. germ. Phil. II² s. 950).

hunderts der Ire eine stehende figur in den verschiedensten gattungen der literatur wird, ist er zu Baldwin's zeit literarisch noch völlig unbekannt. Während in den siebziger und achtziger jahren durch die feldzüge der Engländer in Irland ein interesse für dies bisher verachtete land erwachte und wir um diese zeit aufser der *Reports-* und *News out of Ireland* auch schon zusammenfassende werke wie *John Derrick's Image of Ireland* (1578) und *Spenser's View of the present state of Ireland* (ca. 1595) besitzen, gibt es bis dahin meines wissens nur zwei werke, die schilderungen aus Irland bringen, *Andrew Borde's Introduction to Knowledge* (verfafst ca. 1542)[1]) und *Paulus Jovius' Descriptio Britanniae* (1548). Keines dieser beiden werke erwähnt die figur des rebellen *Mackmorro,* aber Borde, der in Irland gewesen war, bringt doch bereits eine beschreibung des Iren, die ihn als verlaust und arm schildert und ihn zeigt, wie er auf stroh schläft und sich sein fleisch in einem tierfell kocht; endlich gibt Borde auch einige konversationsproben in irischer sprache. Schon die exaktheit der lokalangaben wie der namensformen spricht bei Baldwin für persönliche bekanntschaft mit Irland. *Washford* ist der damalige name für das heutige *Wexford*; hier im süden der grafschaft liegt die genannte abtei von *Tintern*; *Ross* ist noch heute ein ort im äufsersten westen von Wexford; einen ort *Climine* habe ich allerdings auch mit hilfe des "Census of Ireland" (1901) nicht feststellen können; er mag verschwunden sein oder heute einen anderen namen tragen. *Coshery* ist nach dem ausweis des Census wohl als identisch anzusetzen mit dem heutigen orte *Cosher*, der zu dem Parish *Killincooly* in Wexford gehört. *Fassock* ist ein irisches wort, das eigentlich "einöde" bedeutet; mit *Fassock of Bantry* ist aber wohl "bezirk von Bantry" gemeint; nach dem Census gibt es heute noch drei *Bantry Commons* in Wexford, davon zwei, die kleine Parishes darstellen, in *New Ross County.* Der von Baldwin als *Mackmorro* und *Cayr Macart* bezeichnete irische rebell ist der in der geschichte Irlands auch sonst wohl bekannte Cahir Mc Arte oder Mc Murrough, richtiger Cahir M'Arte Kavanagh (gest. um 1554).[2]) Die einträge im Calendar of State Papers,

[1]) EETS. ES. X.
[2]) Vgl. DNB. unter Kavanagh.

Ireland, 1509—1573,[1]) geben in den jahren 1534—1553 ein ziemlich deutliches bild von dem treiben dieses rebellen, der teil nahm an dem aufstand der Leinster Geraldines, sich eine zeit lang *Prince of Leinster* nannte, sich 1538 unterwarf, 1540 die unterwerfung erneuerte, 1544 sich aber wieder verdächtig machte, dadurch, dafs er den titel seiner ahnen Mac Murrough annahm und 1550 auch Fers einnahm, was der englische statthalter in Irland, Sir James Croft, für ein zeichen des aufruhrs ansah und mit einem einmarsch in sein land beantwortete. Caher M'Arte Kavanach erkannte seine schuld an und verzichtete öffentlich (4. Nov. 1550) auf den titel Mac Murrough. Seine güter wurden beschnitten und er erhielt erlaubnis, in person seine sache Edward VI. vorzutragen. Am 8. Febr. 1553/54 wurde er zum *Baron of Ballyann* erhoben, starb aber bald danach. Da in unserer erzählung die Engländer noch mit dem rebellen im streite liegen, mufs es sich um ereignisse der zeit 1534—1550 handeln. Aus verschiedenen ursachen ist eine genaue datierung nicht leicht zu gewinnen, vor allem deshalb nicht, weil der Calendar of State Papers nichts über die Fitzharises und deren streit mit der abtei von Tintern ergiebt. Doch führt die erwähnung von *John Butler* etwas weiter. Zwar wird auch dessen identifizierung erschwert durch den umstand, dafs es verschiedene träger dieses namens in der irischen geschichte gibt, doch ist der von Baldwin herangezogene wohl derselbe, der im Calendar of State Papers, Ireland, unter dem 1. März und 28. August 1548 genannt wird, insbesondere deshalb, weil er bei letzterem eintrag ausdrücklich als gegner von Mc Murrough genannt wird.[2]) Was von spezifisch irischen einrichtungen genannt wird, die

[1]) Vgl. die einträge auf s. 11, 17, 20, 32, 40, 46, 55, 57, 86, 87, 89, 91, 94, 97, 100—102, 106, 107, 115, 116, 132. Manche der einträge geben gute illustrationen zu Baldwin's bericht, so wenn etwa unter dem 30. Okt. 1537 (s. 32) berichtet wird, wie die *Kernty of M' Murrough* zwei pferde stiehlt, die *John Nashe out of the pasture of Reemore* gehören.

[2]) a. a. o. s. 86. 28. Aug. 1548, Kilkenny: Mr. Butler is parleying with the Kavanaghs for redress of the matter of controversy that late chanced batween Murrough Bacagh [Kavanagh, the Mac Murrough] and him; if they cannot agree the said Murrough will attempt all the hurt he can against the County of Kilkenny [die Wexford im westen benachbarte grafschaft]. — Noch Spenser im *View of the present State of Ireland* (Globe ed. s. 660) nennt die Kevenaghs in Wexford und die Butlers in Kilkenny.

kerns (bauern, die im kriegsfall als leichtbewaffnete infanterie dienten), die *broges* (irische fufs- und beinbekleidung) und der *dart* (kurzer nationaler wurfspiefs), ist zutreffend und entspricht genau dem, was die späteren englischen schriftsteller des 16. jahrhunderts über die Iren berichten.[1] Der *boy*, der bei Baldwin den *kern* begleitet, mag zu den *Horseboyes or Cuilles* gehören, von denen Spenser ausführlich schreibt.[2] Selbst die worte *Shone foel* scheinen wirkliches, wenn auch etwas entstelltes Irisch zu sein; wenigstens ist *foel* eine bezeichnung im Irischen für "nahrung".[3]

Auch die anderen geschichten, die nach der diskussion als in Irland spielend erzählt werden, zeigen mehr oder weniger irischen charakter. Gilt doch den Elisabethanern Irland als die heimat aller möglichen geister und des unmöglichsten finsteren aberglaubens; bringt doch Camden in seiner *Britannia* einen langen abschnitt allein über den aberglauben der Iren.

Während die geschichte von der katze, deren hunger nicht zu befriedigen ist, durch ihre satirische absicht sich als erfindung Baldwin's hinstellt, mag die sage von den vielen hexen in Irland, die schweinsgestalt annehmen und bei der berührung mit dem wasser sich entwandeln, wirklich irischer aberglaube sein, wenn sich ähnliches auch sicher aufserhalb Irlands findet. Wahrscheinlich wird diese annahme auch dadurch, dafs die folgende geschichte von den werwölfen in Irland uns von anderer englischer seite, nämlich Spenser, als spezifisch irisch bezeugt ist[4]: Also the Scythians sayd, that they were once every yeare turned into wolves, and soe it is written of the Irish: though Mr. Camden in a better sence doth suppose it was a disease, called Lycanthropia, soe named of the wolfe. And yet some of the Irish doe use to make the wolfe theyr gossip (Globe Edition s. 634).[5]

---

[1] Vgl. Spenser a. a. o. Ferner Eckhardt, Die Dialekt- und Ausländertypen des älteren englischen Dramas, II, s. 36 ff.

[2] a. a. o. s. 641.

[3] Mitteilung von professor Thurneysen in Bonn. Einflechtung irischer worte in einen englischen text ist der engl. literatur des 16. jahrhunderts sonst fremd; auch im drama tauchen sie erst um 1596 auf.

[4] Über die verwandlung von menschen in wölfe vgl. auch Scott, Discovery, 5. buch, 1. kap.

[5] Auch der ausführlichste bericht über Irland aus dem 16. jahrhundert, die beschreibung des landes in Holinshed's chronik (1586), bietet manche

Auf diese beziehungen Baldwin's zu Irland fällt nun noch weiteres licht durch eines seiner früheren dramatischen erzeugnisse, das *Irisshe playe of the state of Ierland*, das ursprünglich auf lichtmefs (2. Febr.) 1533 angesetzt war, wegen der krankheit des königs aber auf ostern verschoben und alsdann von den schauspielern des königs aufgeführt wurde.[1]) Über den inhalt des stückes wissen wir nichts als das, was die rechnungsbücher über das inventar bringen,[2]) und aus diesem wiederum ist nur ersichtlich, dafs es sich um eine kostbare maske gehandelt haben mufs, in der aufser Iren ein teufel und die figur der fama mit einer kopfbedeckung voll augen, zungen und ohren aufgetreten sein müssen. Da Baldwin damals ausdrücklich vom *Council* aufgefordert war, ein bestimmtes stück zu schreiben,[3]) liegt es nahe anzunehmen, dafs dieses stück den sieg Englands über Irland feiern sollte, demgemäfs die jüngsten ereignisse irgendwie verwendete, vielleicht sogar — eventuell mit hilfe von *Fama* — die unterwerfung von Mc Murrough brachte. Wie grofs das interesse des hofes in diesen jahren für Irland war, können wir auch daraus ersehen, dafs am dreikönigsabend 1551 eine maske *of Irishmen* und zu pfingsten eine maske *of Irishwomen* aufgeführt wurde[4])

---

illustration zu Baldwin's auffassung der Iren, so wenn etwa von den bewohnern berichtet wird: Flesh they deuoure without bread, and that halfe raw: the rest boileth in their stomachs with *Aqua vitae*, which they swill in after such a surfet by quarts and pottels ...

[1]) Wallace a. a. o. s. 74.

[2]) Loseley Manuscripts ed. Kempe (1836) s. 89 ff.: ... furnishing a play of the state of Ireland and another of children set out by Heywood; Anthony Toto for painting an Irish halwbert, sworde and a prage (dagger), which parcells were prepared for the play of Ierland, and for paintinge of a cote and a capp with Ies (eyes) tonges, and eares for fame, in the hole 4 s; making, painting and pasting a crown of gold paper and buckram, 1 sh. 6 d; an Irish hed pece of Irish fryse, 6 d; 3 yards of grey carsey for an Irishman's cote, with great and longe plyghts; 4 yards of orange-coloured frysado, at 4 s. the yard; 24 ells of lockeram for making of 12 cotes for the boyes in Heywood's playe, at 12 d. the ell; hyer of properties, William Baldwyn, for the hyre of heers, beardes, and devell's apparell, and other attyre for players of him borrowed, 6 sh. 6 d.

[3]) Vgl. den auf s. 313 zitierten brief an Sir Thomas Caverden: .. William Baldwyn, who is appointed to set forth a play etc. Vgl. auch Wallace a. a. o. s. 93.

[4]) Wallace a. a. o. s. 73. Auf eine dieser oder diese beiden masken bezieht sich wohl die inventarrechnung für eine aufführung, die zwischen

und auch in der hofmaske zu weihnachten 1552 ein *Irisheman* und ein *Irishewoman* auftreten.[1]) Auf alle fälle wird man also einen zusammenhang annehmen können zwischen der schilderung der begebenheiten in Irland, die um 1550 herum sich abgespielt haben müssen, und dem *Irisshe playe*, das ja ausdrücklich von dem *state of Ierland* handelte, mit um so gröfserer wahrscheinlichkeit als wir ja wissen, dafs Baldwin in BC mindestens noch auf eins seiner früheren stücke, *Aesop's Crowe*, zurückgreift, das ja nur ein jahr vor dem irischen stücke entstanden war, und vielleicht auch noch, wie wir sahen, auf die *Mask of Cats*.

Wenn Streamer zum schlufs berichtet, er habe von einem *credible Clark of Oxford* gehört, dafs zur zeit von dessen kindheit eine frau als hexe vor gericht gezogen worden sei, weil sie in katzengestalt ihre nachbarn heimgesucht habe, so ist es klar, dafs Baldwin hier von sich selbst als dem *Clark* spricht; wissen wir doch, dafs er selbst in Oxford studiert hat. Ob zur zeit seiner kindheit ein derartiger hexenprozefs wirklich stattgefunden hat, vermag ich zur zeit nicht festzustellen.

In *The second parte of Maister Streamers Oration* ist Streamer der einzige erzähler. Dieser zweite teil bedeutet durch seinen heute noch unwiderstehlichen humor den höhepunkt des ganzen, und wir glauben sagen zu dürfen, dafs zwischen Chaucer und Shakespeare niemand sonst szenen von so überwältigender komik geschrieben hat. Die alte satirische tendenz bleibt, aber sie richtet sich nicht mehr so direkt gegen den papst und die institutionen der römischen kirche, sondern unter der figur von Albertus Magnus, dem grofsen katholischen gelehrten und philosophen, gegen den ganzen aberglauben der zeit; ferner ist die satire nunmehr unaufdringlich, mehr in den dienst des humors gestellt.

Streamer erzählt, wie die katzen sich wieder in gleicher weise wie in der vorigen nacht in der nähe der gevierteilten leichname auf den dächern versammelt hätten; die eine singt

dem 23. Dez. 1550 und letzten Juli 1551 stattgefunden haben mufs. Loseley Manuscripts s. 84: hier of an yrishe bagpipe player on twelf night, 3 s. 4 d; ... 23 yrishe swordes at 16 d. the pece; painting 14 yrishe swordes at 6 d the pece; 68 Irishe darts at 6 d. the pece; painting the same at 2 d. the pece. ... aufserdem noch geld für Yrish smockes.

[1]) Loseley Manuscripts s. 44 ff.

in diesem, die andere in jenem tone, selbst in jener art kirchengesang *as my Lords chappel upon the scaffolde song before the King.* Um sie besser beobachten zu können, habe er sich in ein zimmer begeben, das ein fenster nach jenen dächern zu hatte. Er bemerkt eine gewisse ordnung in der versammlung, indem eine mächtige grauhaarige katze in der mitte sitzt, rechts und links von ihr zwei weitere sitzen und drei weitere vor ihr stehen; von diesen dreien miaut eine beständig und erweist den sitzenden katzen durch ausstrecken ihres halses reverenzen. Von zehn bis zwölf uhr beobachtet Streamer die versammlung, als plötzlich ein gefäfs in der küche oder ein brett in der druckerei umfällt und einen solchen lärm verursacht, dafs die katzen fliehen und Streamer sich in sein zimmer zurückzieht. Hier denkt er auf seinem bette darüber nach, was das treiben der katzen wohl zu bedeuten habe und kommt allmählich zu dem resultat, dafs die grofse katze wohl das oberhaupt bedeute, das unter den andern als richter fungiere, und dafs die miauende ihr etwas berichtet habe. Streamer kann die ganze nacht nicht schlafen, bis ihm einfällt, dafs er in den schriften des Albertus Magnus gelesen habe, wie man die stimmen von vögeln verstehen könne; sofort sucht er sich in seiner bibliothek das kleine büchlein *De virtutibus animalium* hervor und sieht es eifrig durch, bis er voll freude die stelle entdeckt: *si vis voces animalium intelligere etc.* Sofort überlegt er, wie er sich die hier angegebene medizin zusammenstellen könne, und macht sich am morgen auf den weg. Albertus spricht zwar davon, dafs der betreffende sich an Simon und Judae in einen bestimmten hain auf die jagd begeben solle, aber Streamer hat drei leute kennen gelernt, die dort bei der jagd durch einen bösen geist oder ihre eigene einbildung so erschreckt wurden, dafs sie und ihre hunde seitdem einen schaden davon trugen, und entschliefst sich daher, die jagd beiseite zu lassen. Er überlegt sich, dafs ein igel für ihn wohl die geeignetste beute sein dürfte, da dessen fleisch von natur *ful of natural heat* ist; durch den genufs dieses fleisches werde das gehirn schärfer, wie es ja auch das blut verfeinere und gegen die gicht und krämpfe helfe. Er begibt sich nach *St. Johns wood*, wo er vor noch nicht zwei tagen einen igel gesehen hatte, und trifft dort zufällig einige jäger, die an diesem morgen

einen fuchs und drei hasen erlegt haben; sie schenken ihm einen hasen und den ganzen fuchs, ausgenommen das fell. Als er sie aber fragt, ob sie an diesem morgen nicht irgendwo einen igel gesehen hätten, versetzen sie ihm sechs kräftige hiebe mit der jagdschlinge (slip) auf das hinterteil, ganz nach der art der papisten, die gute und ehrliche menschen für das aussprechen von guten und wahren worten bestrafen; wenn sie glauben, dafs das nennen derartiger tiere ihnen bei der jagd unglück bringe, so sind sie elende götzenanbeter, die nicht den richtigen glauben in gottes voraussicht haben. Endlich findet er einen igel, tötet ihn mit seinem messer, indem er dabei die worte sagt: *Shauol swashmeth, gorgona liscud* [oder Iiscud],[1]) und hängt ihn zu den andern tieren an seinen gürtel. Als er nach *St. Johns feeld* in der nähe von Islington kommt, stöfst eine weihe auf den abgezogenen fuchs herab; aber ehe sie ihre klaue wieder aus dem körper des fuchses herausziehen kann, hat Streamer sie bereits mit dem messer erlegt, indem er dabei die worte sagt: *Ianol sheleg hutotheca liscud* [oder Iiscud]. Kaum ist er zu hause angekommen, als Thomas ihm eine fette katze bringt, die sie in der falle gefangen und erschlagen haben. Von dieser nimmt er etwas fett, die eingeweide und den kopf, angeblich um eine medizin gegen die gicht daraus zu bereiten, während die andern den rest braten, mit kräutern stopfen und mit gröfstem appetit verzehren. Sobald Thomas ihn mit der katze allein gelassen hat, schliefst er die türen und beginnt er den igel zu häuten, wobei er nur bedauert, dafs er für die sektion nicht *Doctor Nicholas* oder irgend einen anderen erfahrenen arzt zur hand hat. Er wäscht das fleisch, tut es in einen topf und macht mit weifswein, *Melisophillos*[2]) *or Melissa*[3]), *commonly called Balme,* rosmarin, rinderzunge, vier teile von dem ersten und zwei teile von dem zweiten, eine brühe (broth), die er kocht; über den mund des topfes stülpt er einen destillierkolben, um das aus der brühe destillierte wasser aufzufangen. Weil es bei solchen gebräuen

[1]) Nach mitteilung von professor Reckendorf in Freiburg enthält die sentenz korrumpierte hebräische worte; hebräische zauberformeln sind ja auch sonst bei beschwörungen zahlreich belegt.

[2]) Gemeint ist wohl Melliphill, gr. *μελλιφυλλον*.

[3]) Balsamstrauch.

auf die planetenzeiten ankommt und es gerade die zeit der sommersonnenwende ist, wartet er bis 10 uhr vor dem essen, die stunde des merkur, nimmt dann ein stück der katzenleber, der niere, der milz, das ganze herz und die lungen (lights) des fuchses, das hirn des hasen und den magen der weihe, stöfst alles zusammen in einem mörser klein und bäckt daraus einen kuchen. Während der kuchen noch bäckt, nimmt er sieben teile katzenfett, ebenso viele teile hirn, fünf barthaare der katze, drei schwarze und zwei graue, drei teile fuchsfett, ebenso viel fuchshirn, die krallen (hooues) des linken fufses, die gleiche portion igelfett samt hirn und hoden, das hirn der weihe, das mark aus ihren knochen, den saft ihres herzens, den oberen schnabel, die mittlere klaue des rechten fufses, das fett aus den nieren des hasen und den saft (iuce) seines rechten schulterknochens, stampft all das eine stunde lang zusammen in einen mörser, um es dann in ein tuch zu tun, dies in die sonne über ein becken zu hängen und daraus innerhalb vier stunden eine halbe pinte schönen und klaren öls zu gewinnen. Dann macht er es mit der galle all dieser tiere ebenso und hebt die daraus erzielte flüssigkeit ebenfalls auf. Um zwölf uhr, als die sonne ihre planetare macht auszuüben beginnt, macht er sich an die mahlzeit. Als fleisch dient ihm der gekochte igel, als brot der erwähnte kuchen, als getränk die destillation aus der igelbrühe, die er aufserordentlich stark und wohlschmeckend findet. Nach der mahlzeit verfällt er sofort in schlaf, um nach einer stunde aufzuwachen. Nachdem ihm aus nase und mund etwa eine pinte reinen, gelben und bräunlichen stoffes geflossen ist, fühlt er kopf wie leib in vorzüglicher verfassung; sein hirn und gedächtnis sind so klar, dafs dinge, an die er zwanzig jahre lang nicht gedacht, ganz deutlich vor seinem geiste stehen. Von den tieren wirft er jetzt alles fort, aufser den zungen und ohren; die ohren befreit er von den haaren, zerstampft sie dann in einem mörser, tut raute, fenchel, *Lowach* [?] und lauchblätter, von jedem eine handvoll hinzu, zerstampft auch diese, teilt das ganze dann in zwei teile und stopft zwei kleine kissen damit. Als die stunde des saturn gekommen ist, schmort er diese kissen in gutem olivenöl und legt sie dann noch heifs auf seine ohren bis neun uhr abends, was seinen verstand aufserordentlich stärkt. Aber da er merkt, dafs die wahr-

nehmende zelle seines denkenden hirns noch zu grob ist, aus dem grunde, weil die häutige membran (panicle), die von der dura mater (= äufserste haut um das gehirn) kommt, durch das inbeschlagnehmen der poren und denkwege verstopfungen hervorruft, beschliefst er dem durch diesen reinigenden dampf abzuhelfen.[1]) Er nimmt daher die katze und die zungen des fuchses und der weihe, kocht sie in wein fast zu gelée, tut sie dann in einen mörser, fügt frischen katzendreck zu, ebenso eine unze senfsamen, garlik und pfeffer und macht aus der mischung plätzchen (lossenges) und kügelchen (trociskes). Um sechs uhr abends, als die sonne wieder ihre herrschaft auszuüben beginnt, ifst er den rest der früheren mahlzeit auf und trinkt zwei stunden später, als merkur's herrschaft naht, einen grofsen teil seines destillierten wassers, salbt sein haupt mit wein und dem vorher beschriebenen öl, wäscht seine augen mit dem aus der galle gewonnenen wasser, reibt, damit nicht säfte durch die ausdünstung seiner nieren auf dem wege des *rhinebone* [?] in seinen kopf gelangen, mit einer unze Alkahest[2]) in puderform, die er zwei tage zuvor beim apotheker gekauft hatte, seinen rücken vom hals bis zur leibmitte ein, erhitzt wiederum in der bratpfanne die kissen, legt sie an seine ohren und wickelt ein tuch um seinen kopf. Die plätzchen und kügelchen tut er in eine schachtel und begibt sich zu der dienerschaft. Unter dieser befindet sich ein schlauer galgenstrick, der durchaus wissen will, was in der schachtel steckt; ihm spiegelt Streamer vor, es seien weissagungspillen (Prescicuriall pilles) darin [C VII], nach dessen genusse man nicht nur wunder verstehe, sondern auch wahrsage; scheinbar wiederwillig tritt er eine davon dem burschen ab, der sie in den mund nimmt und zerkaut, bis er merkt, dafs es sich um katzendreck handelt. Nach dieser episode macht sich endlich die wirkung der kur geltend. Plötzlich hört Streamer jemand "isegrim" rufen und merkt schliefslich, dafs die worte von der stimme einer katze herstammen. Er verläfst darauf die andern

[1]) But because as I perceived the cell perceptible of my brain intelligible was yet to grosse, by meanes that the filmy panicle comming from dura mater, made to strait opilations, by ingrossing the pores and conduts imaginative. I devised to help that with this gargaristivall fume, whose subtile ascention is wunderful.

[2]) Das universal-auflösungsmittel der alchimisten.

und begibt sich auf den beobachtungsposten des vorigen abends; der trank bewirkt, dafs er alle geräusche ganz deutlich vernimmt, aber durcheinander; nur die harmonie der sphären kann er deutlich unterscheiden. Das gewirr der stimmen ist gröfser als selbst in Chaucer's *House of fame*; auf hundert meilen im umkreise hört er die stimmen der menschen und tiere. Der humor der stelle ist so überwältigend, dafs der autor von der prosa in skeltonische verse verfällt.[1]) Die glocke des turms von St. Botulph dröhnt so laut, dafs er schreit: Der teufel! Einige seiner leute hören seinen schrei und suchen ihn; aus furcht vor ihnen kriecht er in eine ecke des kamins, aber eine krähe fällt gerade durch den kamin und gerät mit ihren füfsen in sein haar; er denkt, es ist der teufel und fährt mit der hand in die höhe; als die krähe darauf hin zu schimpfen anfängt, verstopft er sich die ohren, geht zu seinen gefährten und beruhigt sie, er sei durch eine katze erschreckt worden.

Im mittelpunkt dieses zweiten teils steht die satire gegen Albertus Magnus, aber mehr noch gegen den wunderglauben und die zauberkunst. Wenn die aufgeklärtesten geister sich

---

[1]) Lord what ado women made in their beds: some scolding, some laughing, some weeping, some singing to their sucking children which made a wowul noyse with their cōtinuall crying, and one shrewd wife a great way of (I think at S. Albons) called her husband Cuckolde so lowd and shrilly: that I heard that plain and would fain have I heard the rest, but could not by means of barking of dogges, grūtling of hoggs, wauling of cats, rumbling of ratts, gagling of geese humming of bees, rousing of Bucks, gagling of ducks, singing of Swannes, ringing of pannes, crowing of Cocks sowing of socks, kacling of hēs scrabling of pēnes, peeping of mice, trulling of dice, coxling of froges, and todes in the bogges, chirping of crickets, shuting of wickets, skriking of owles, flitring of fowles, rowting of knaves, snorting of slaves, farting of churls fisting of girls, with many things else, as ringīg of belles, coūting of coines, mounting of groines, whispering of loovers, springlīg of ploovers, groning and spuing, baking and bruing, scratching and rubbing, watching and shrugging, with such a sorte of commixed noyses as would deaf any body to have heard, much more me, seeing that the pannicles of mine eares were with my medisine made so fine and stif, and that by the temperate heat of the things therin, that like a taber dryed before the fire, or else a lute string by heat shrunk neerer, they were incomparably amended in receiving and yeelding the shrilnes of any touching sounds. — Hierzu wird am rande vermerkt: *Here the poeticall furie came upon him.*

im laufe des 16. jahrh. auch schon frei von jener mittelalterlichen naturwissenschaft und medizin gemacht hatten und nicht mehr an die heilkräftige einwirkung bestimmter gestirne und an die wunderwirkenden mixturen aus den unmöglichsten ingredienzien glaubten, so hielt sich der glaube daran doch einmal durch volkstümliche tradition, zum andern durch die vielen gelehrten kompendien, in lateinischer sprache und englischer übersetzung, die ganz auf mittelalterlichen quellen fufsten. Selbst ein so weit gereister gelehrter wie der arzt Andrew Borde, steht in seinem *Breuyary of Health* (1542) noch vollständig auf dem standpunkte der wunderkuren des mittelalters und des einflusses der gestirne.[1]) Gerade um die zeit, wo Baldwin schreibt, waren bei seinem verleger John Day eine ganze reihe solcher schriften erschienen, so 1558 die übersetzung eines lateinischen werkes des berühmten Johannes Indagine durch Fabian Withers "Briefe introductions .. vnto the Art of Chiromancy ... and Phisiognomy ... diseases ... Astrologye" und 1559 die übersetzung eines lateinischen werkes des Euonymus "The Treasure of Evonymus, conteynynge the wonderfull hid secretes of nature, touching the most apte formes to prepare and destyl Medicines ... whereunto are ioyned the formes of sondry apt Fornaces, and vessels, required in this art. Translated ... out of Latin, by Peter Morwyng." Am überraschendsten aber ist wohl die tatsache, dafs wir gerade um diese zeit, am 30. Aug. 1560 im Stat. Reg. einen eintrag *Albertus Magnus* finden, den wir wohl identifizieren können mit der undatierten ausgabe von William Copland [nach dem katalog des Brit. Mus.: 1560?]: "The boke of secretes of Albartus [!] Magnus, of the vertues of Herbes, stones and certaine beastes. Also, a boke of the same author, of the maruaylous thinges of the world: and of certaine effectes caused of certayne beastes."

Damit gelangen wir zu der frage, wie Baldwin dazu kommt, den berühmten philosophen des mittelalters zum vertreter jener abergläubischen medizin zu machen. Die antwort wird uns durch den titel des zitierten werkes *De virtutibus animalium* erleichtert. Das ist die schrift "Liber aggregationis sive liber

[1]) Vgl. die auszüge, die sich im vorwort zu dem neudruck der "Introduction of Knowledge" (EETS. ES. X s. 74 ff.) finden.

secretorum Alberti Magni de virtutibus herbarum, lapidum et animalium quorundam", an die sich in allen mir bekannten ausgaben noch ein selbständiger teil "De mirabilibus mundi" anschliefst. In diesem letzten teil, der voll ist von wunderrezepten, findet sich die stelle, die Baldwin anführt und auf der er seine weitere erzählung aufbaut:

> Si vis intelligere voces auium tunc associa tecum duos socios in quinto calendas nouembris et tunc vade in quoddam nemus cum canibus quasi ad venandum, et illam bestiam quam primo invenies, defer tecum ad domum et praepera cum corde vulpis. Et statim intelliges voces auium vel bestiarum. Et si tu vis ut aliquis intelligat oscula eum & intelliget similiter.

Von hier stammt also die idee, dafs Streamer, um die sprache der tiere zu erlernen, sich an einem bestimmten tage (28. Oktober; Simon und Juda) zur jagd in einen hain begeben mufs, und die rolle, die der fuchs bei der herstellung der medikamente spielt. Das genannte lateinische werk stammt in wirklichkeit nicht von Albertus Magnus her, ist ihm aber später fälschlich zugeschrieben worden; Baldwin vertritt hier einfach den damaligen stand der kenntnisse. Wieso er gerade darauf kommt, Albertus Magnus zur zielscheibe seines spottes zu machen, wäre sonst auch schwer zu sagen, denn Albertus Magnus besafs in England, so weit ich das verfolgen konnte, überhaupt keinen grofsen namen. Von der masse der legenden, die sich auf dem kontinent ihm anheftete,[1]) scheint nichts nach England hinübergedrungen zu sein; auch in dieser hinsicht übernimmt in England sein zeitgenosse Roger Bacon seine rolle. Selbst im 16. jahrh., wo so oft bei den englischen schriftstellern von Agrippa, Paracelsus und Faust die rede ist, wird meines wissens Albertus Magnus niemals in ähnlicher funktion genannt.[2])

Das Albertus Magnus zugeschriebene büchlein gab nun nicht nur durch die eben zitierte stelle Baldwin den anlafs zur schilderung des jagdausfluges, sondern gab ihm auch durch die in den ersten abschnitten (De virtutibus Herbarum et Lapidum) enthaltenen zauberrezepte gelegenheit zu witziger

[1]) Vgl. Albertus Magnus in Geschichte und Sage. Anonym. Koeln 1880.

[2]) Ob unter dem "Albanus" in Marlow's Faust (I, 1, 152) Albertus Magnus zu verstehen ist, ist mindestens ungewiss.

parodie. Noch reichlicheres material hierfür konnte er allerdings in den sinnlosen rezepten bekannter medizinischer traktate der zeit, wie dem gleichfalls Albertus Magnus zugeschriebenen werke De Secretis Mulierum oder der bereits erwähnten schrift von Evonymus finden. Schon in der bedeutung, die er dem igel für seine zaubermixturen zuschreibt, folgte Baldwin sicher literarischer tradition; wir brauchen nur an die rolle zu denken, die das *hedgehog* oder *hedgepig* bei dem zaubergebräu in Shakespeare's Macbeth (IV, 1) spielt. Man glaubte, dafs der igel die kuheuter sauge oder vergifte, nahm ihn deshalb in die dämonologie auf und meinte, dafs bisweilen schlimme geister seine gestalt annähmen.[1]) Die sinnlosen mystischen worte, die Streamer spricht, als er den igel mit dem messer tötet, haben ihre entsprechung in den sinnlosen zauberformeln, wie sie sich in den traktaten über *Necromancy* etc. finden; vielleicht aber schwebte Baldwin auch direkt die stelle in *Reynard the Fox* vor, wo Rukenaw, die äffin, dem Reynard ratschläge für den bevorstehenden kampf mit Ysegrym gibt[2]): "I shal teche you the wordes that your eme mertyn taught me | that ye may ouercome your enemye | as I hope ye shal doo wythout doubte | therwyth she leyde her hand vpon his heed and saide these wordes | Blœrde Shay Alphenio | Kasbue Gorfons alsbuifrio.

Etwas an den haaren herbeigezogen wirkt der scherz mit den plätzchen und kügelchen; beruht er doch auch gänzlich auf dem alten schwankmotiv von den prophetenbeeren, das sich bereits in Poggio's und Bebel's Facetiae, dann auch im Eulenspiegel findet. Von originellstem humor ist dagegen die beschreibung von der wirkung des trankes. Schlag auf schlag folgen die pointen, die dabei stets durch die situation gegeben sind. In diesen partien steht der autor, was humor und phantasie anbetrifft, völlig auf der höhe von Chaucer, ohne ihn dabei nachzuahmen. Wenn Streamer uns versichert, dafs das stimmgewirr, das er nach einnahme des trankes hört, gröfser war als selbst das in Chaucer's *House of fame,* so werden wir unwillkürlich an Baldwin's *Irisshe playe* erinnert, wo ja die gestalt von *Fame* mit all den augen, zungen und

[1]) Vgl. Furness: A New Variorum Shakespeare. Macbeth, s. 198.
[2]) ed. Arber s. 37.

ohren auftritt, durch die sie auch bei Chaucer ausgezeichnet ist.

Autobiographische elemente enthält der zweite teil nur wenig. Immerhin erinnert uns die stelle, wo Streamer den "gesang" einer katze mit dem kirchengesang der königlichen kapelle vergleicht und sich weiter in gesangstechnischen ausdrücken bewegt,[1]) sogleich an seine offizielle stellung als regisseur von hoffestlichkeiten. Bemerkenswert ist auch die sorgfalt, die der autor mitten in seinen tollen phantasien auf die richtige beobachtung des lokals verwendet; wie schon früher, gelingt es ihm auch hier durch dieses kunstmittel dem sonst allzu unwahrscheinlichen eine art realistischen hintergrund oder untergrund zu verleihen. Es wird genau vermerkt, wie Streamer sich nach St. John's Wood bei London hinaus begibt und wie er über St. John's Field und Islington heimkehrt. Ähnlich geschickt ist die glocke von St. Botolph herangezogen, deren klang dem erzähler einen solchen schrecken einjagt; steht doch die kirche von *St. Botolph without Aldersgate* heute noch am eingang von Aldersgate Street, also in unmittelbarster nähe von Baldwin's einstiger wohnung.

So viel ich weifs, ist Baldwin der erste gewesen, der in dem glauben an die wunderkuren mittelalterlicher medizin einen geeigneten gegenstand für literarische satire erblickte. In gewissem sinne mag allerdings auch hier Chaucer für seinen vorläufer gelten, indem dieser in seiner Canon's Yeoman's Tale bereits ein recht ähnliches gebiet mittelalterlichen aberglaubens, die der medizin sehr nahestehende alchimie, mit ähnlichen waffen verspottet hatte. Führt uns doch Chaucer seinen alchimisten mit all seinen ingredienzien und mixturen ähnlich vor wie Baldwin seinen Streamer mit seinem wundergebräu.

Mit seinem angriff gegen die wunderheilmittel und den aberglauben seiner zeit hat Baldwin rasch nachfolger gefunden. 1561 veröffentlichte ein gewisser Francis Cox eine schrift *A short treatise declaring the wickedness of magical sciences, as Necromancy, Conjuration of spirits, curious Astrology*

---

[1]) one sung in one tune, an other in an other even such an other service, as my Lords chappel upon the scaffolde song before the king, they observed no Musicall cordes neither Diatessaron, Diapente, nor Diapason ...

(Stat. Reg. I 175).[1]) 1563 der arzt John Hall eine dichtung in strophen *A Poesie in forme of a Vision directed against the necromancers and other practitioners of the occult sciences*; endlich wendet sich auch Reginald Scott in der Discovery of Witchcraft (1584) gegen derlei mixturen und rezepte (10. buch, 8. kap.; 13. buch, 19. kap.); Scott kennt sogar Albertus Magnus und bezeichnet ihn als *a rusticall lier*, der *by authority* lüge (13. buch, 2. kap.).

Der dritte teil *The third part of Maister Streamers Oration* [D III] nimmt wieder im sinne des ersten teils die satire gegen Rom auf. Wieder haben wir die einschachtelnde erzählertechnik. Nicht was Streamer erlebt hat und berichtet, bildet den hauptinhalt, sondern was die katze vor gericht erzählt und Streamer nur überhört. Wie zu beginn des zweiten teils, überwacht der "autor" (Streamer) wieder die versammlung der katzen, nur dafs er dieses mal alles versteht, was vor sich geht. Wieder erscheint die grofse graue katze, *Lord Grisard*, und wird als oberhaupt verehrt. Sie begründet ihr zuspätkommen damit, dafs sie nur mit der hilfe der hexen *Hagat* und *Heg*, die von den katzen verehrt würden, entkommen sei; morgen müsse sie wieder zu dem obersten fürsten der katzen, *Lord Cammoloch*. Vor der versammlung hat sich die katze *Mouslayer* als angeklagter zu verantworten. Nachdem sie mit ihrem schwanz der versammlung ihre reverenz erwiesen hat und ihren hals eingezogen hat, beginnt sie in der katzensprache ihre umständliche verteidigung: der anwesende gerichtshof unter *Lord Grisard* mit den beisitzern (assistants) *Isegrim* und *Polinoers*, fungiere im auftrag von Lord *Cammoloch*, der sowohl nach erbrecht wie nach freier wahl des katzenvolkes die herrschaft von seiner verräterisch umgebrachten mutter, der göttin *Gremolochini*, erlangt habe. Der gerichtshof habe sie auf eine falsche anklage von *Catchrat* hin zitiert, der ihr wegen zurückweisung unsittlicher anträge grolle, und sie nun aufgefordert, ihren lebensgang seit den

---

[1]) Diesem Francis Cox scheint es übel ergangen zu sein. Wenigstens findet sich im Stat. Reg. unter dem 7. Juli ein werk eingetragen: The unfeigned Retractation of Francis Cox, which he uttered at the Pillory in Cheapside and elsewhere, 25. Juni 1561; being accused for the use of sinistral and devilish arts.

blinden tagen ihrer katzenkindheit darzulegen. Sie erzählt zunächst von ihrem aufenthalt bei einer herrin aus Stratford, die krank und erblindet einen katholischen priester gerufen habe und durch ihn wieder gesund und sehend geworden sei. Wegen dieses wunders seien viele heimlich der messe treu geblieben, obwohl deren abhaltung ja verboten sei. Später sei sie dann in London bei einer herrin gewesen, die davon lebte, dafs sie mädchen hielt, durch die sie junge männer aussaugen liefs, um diese dann, wenn sie ruiniert waren, auf raub auszuschicken. Dabei sei diese herrin sehr religiös gewesen und habe trotz des verbotes ein bild der jungfrau in ihrem heimlichen besitz gehabt, zu dem sie jede nacht betete. Bei dieser frau sei es ihr einmal sehr schlimm ergangen [D VIII]. Eines tages habe die frau ihr senf zu fressen gegeben und pfeffer in die augen gestreut und habe dann die frau eines kaufmanns eingeladen im interesse eines jungen mannes, der diese umsonst seit langem umworben und sich schliefslich an sie um hilfe gewandt habe. Die alte plaudert mit der jungen beim essen und erzählt ihr, vor zwei monaten sei ihre tochter in jene katze, die sie dort weinen sehe, verwandelt worden. Der grund sei folgender: die tochter, die verheiratet gewesen sei, habe die bewerbungen eines liebhabers zurückgewiesen und sie selbst habe auch ihre tochter darin bestärkt; aus gram darüber sei der liebhaber erkrankt und habe vom sterbebette aus einen flehenden brief an ihre tochter geschrieben, den die mutter jetzt der jungen frau in der ganzen länge vorliest. Ihre tochter habe darauf eine schroffe entgegnung geschickt, aber der liebhaber sei schon gestorben gewesen, ehe diese ihn erreicht habe. Zwei tage später sei plötzlich der mann ihrer tochter gestorben; nach zwei weiteren tagen sei, als sie mit ihrer tochter zusammen safs, eine stimme erklungen, die gerufen habe: "Steinernes herz, bereue deine grausamkeit", worauf ihre tochter sich in diese katze verwandelt habe. Die mit senf und pfeffer mifshandelte katze, die all dies jetzt vor gericht erzählt, hat sich aber gerächt, indem sie eine maus fängt, mit dieser unter den rock der alten schlüpft, dort die maus jagt und dabei der alten schenkel und leib zerkratzt. Die junge frau des kaufmanns wundert sich sehr über dieses unnatürliche benehmen der verwandelten tochter, aber die alte bemerkt, dafs die katze ihr etwas gutes

damit erwiesen habe, denn die maus wäre ihr sonst in den bauch gekrochen. Auf bitten der jungen schenkt die alte ihr die katze. Im hause der jungen wohnt aber ein übler bursche, der sich den spafs macht, nufschalen mit pech zu füllen und sie der katze an die füfse zu stecken. Als die katze nachts darin einher wandelt, macht sie einen solchen lärm, dafs alle denken, der teufel geht um. Ein alter priester wird geholt und erscheint in vollem ornat; aber auch er wird durch den lärm und den sonderbaren anblick so erschreckt, dafs er alle seine sachen fallen läfst und allgemeine verwirrung entsteht. Alles stürzt über einander; der priester selbst fällt so, dafs sein gesicht auf das nackte hinterteil eines knaben zu liegen kommt, der sich vor schrecken bescheifst. Schliefslich entdeckt man die ursache der aufregung und alle schämen sich so, dafs sie sich gegenseitig versprechen, stillschweigen zu bewahren. — Die frau des kaufmanns hat inzwischen den liebhaber erhört, der sie nun in abwesenheit des kaufmanns regelmäfsig besucht. Die katze, die immer noch auf rache sinnt, sucht den betrogenen davon zu unterrichten. Als eines tages der gatte unvermutet kommt, während das pärchen beisammen ist, rennt der liebhaber in eine ecke hinter dem vorhang (behinde the painted cloth). Die junge frau küfst ihren gatten und sucht ihn aus dem zimmer zu bringen, aber er bestellt sich essen und macht sich an die mahlzeit. Um sich zu rächen und den aufenthaltsort des liebhabers zu offenbaren, zerkratzt die katze diesem hinter dem vorhang die nackten schenkel und das hinterteil. Der liebhaber verhält sich trotzdem ruhig, aber der gatte hört das geräusch und sagt der frau, sie solle der katze doch helfen die maus zu fangen. Die frau sucht die katze mit schmeichelworten an sich zu locken, aber diese bleibt ihren absichten treu und packt den liebhaber mit den zähnen an den genitalien, so dafs er schliefslich aufschreit und die katze am genick fafst, um sie zu erwürgen. Der gatte, der diesen für eine ratte ungewöhnlichen lärm hört, tritt selbst hinzu, hebt den vorhang in die höhe und findet so den entblöfsten liebhaber, dessen hoden sich zwischen den zähnen der katze befinden.[1]) Jetzt erst läfst die katze ihr opfer los und entkommt aus dem hause.

[1]) Im original mit einem guten wortspiel verknüpft: My Maister not smelling but hearing such a Rat as was not want to be about suche walles:

Damit schliefst die katze ihre verteidigungsrede, versichert noch einmal ihre loyalität allen gesetzen gegenüber und bittet auch ihren herrscher, den grofsen *Cammoloch*, von ihrem verhalten in kenntnis zu setzen. Die richter *Grisard, Isegrim* und *Poylnoer* sind mit diesem berichte zufrieden, loben *Mouselayer* und heifsen sie und die anderen katzen sich an *St. Catherine's* tag in *Catness* wiedereinzufinden, wo *Cammoloch* seinen hof abhalten werde.

Den nächsten morgen nimmt Streamer wieder seine gewöhnliche nahrung zu sich und verliert dadurch die fähigkeit, die sprache der tiere zu verstehen.

Die erzählungen des dritten teils gehören in das gebiet der tierfabel und lehnen sich auch äufserlich deutlich an das vorzüglichste werk dieser art, an Caxton's prosaroman von *Reynard the Fox* an, von dem, wie wir sahen, ausgaben in den jahren 1550 und 1560 erschienen waren. Nur wirkt Baldwin viel dramatischer und lebendiger dadurch, dafs er ein tier, eine katze, zum erzähler des ganzen macht, so alle erzählung in rede umsetzt und alle dinge von vornherein vom standpunkt des tiers aus gesehen wiedergibt. Die namen der katzen *Mousleyer*, *Catchrat*, *Grisard*, *Polinoers*, *Cammoloch* und *Gremolochini* sind trotz der starken anlehnung an französische [Polinoers = pol noir] und italienische namensformen Baldwin's eigene erfindung, stammen jedenfalls nicht aus irgend welchen bekannten fremdländischen tierfabeln, wie etwa dem Roman de Renart; auch im englischen vermag ich sie vor Baldwin nicht nachzuweisen; einzig die katze *Isegrim* hat ihren namen dem wolf in Caxton's *Reynard the Fox* abgesehen, während umgekehrt die namen der katzen bei Caxton, selbst der dem Englischen sonst so geläufige *Tibert*, sowie *genete* und *boussyng* ihren weg nicht zu Baldwin gefunden haben. Die namen der hexen *Hagat* und *Heg* stammen wohl aus der damaligen daemonologie; *Heg* ist auch sonst als variation zu *Hag* belegt. Aus Caxton stammt vor allem aber die idee des organisierten tierstaates, hier auf den katzenstaat beschränkt; *Cammoloch* herrscht über diesen wie der löwe bei Caxton über den ganzen tierstaat. Wie *Reynard* sich vor dem gerichtshof des löwen

came to the cloth and lift it vp and there he found this bare arst Gentleman strangling me, who had his stones in my mouth.

zu verteidigen hat, so die katze *Mousleyer* vor dem gerichtshof der katzen. Auch die derbheit des tons lehnt sich wohl an Caxton an.[1]) Ihm nachgebildet ist endlich auch die episode, wo *Mousleyer* dem entblöfsten liebhaber in die genitalien beifst. Springt doch ganz ähnlich bei Caxton *Tybert* (die katze), als sie sich in der falle des priesters gefangen hat und nun von ihm verdroschen wird, im augenblick der höchsten gefahr dem priester, der nackt ist, zwischen die beine und reifst ihm einen hoden aus (10. kap.); auch eine andere episode, der zweikampf zwischen *Reynard* und *Isegrim* (kap. 41), wo der unterlegene fuchs den sieger bei den hoden packt, hat möglicherweise dem verfasser vorgeschwebt.

In der schilderung der begebenheiten, die die katze im hause ihrer herrin in London erlebt, haben wir eine interessante version des ursprünglich orientalischen motivs "Vom weinenden Hündlein", das im westen zuerst in den lateinischen exempeln des mittelalters, dann in den "Gesta Romanorum", den "Sieben Weisen Meistern", bei Boccaccio (Dec. V, 8) und an vielen andern stellen auftaucht. Baldwin's verwendung des motivs ist dadurch so ungewöhnlich originell, weil er die geschichte vom standpunkt einer der mithandelnden, und zwar der katze wiedergibt, ein kunstgriff, den man in anbetracht der damaligen geringen entwicklung der kunst des erzählens in prosa wohl als genial bezeichnen darf. Aus diesem kunstgriff erklären sich auch die starken abweichungen und hinzufügungen gegenüber den sonstigen versionen, vor allem die ganze aktive rolle der katze, ihre rache an den beiden frauen. Eine zutat grotesken humors, ein wenig in der art Chaucers, ist die episode von den geteerten nufsschalen und dem priester.

Historisch betrachtet nimmt BC in der entwicklung der englischen literatur als erste originelle prosaerzählung eine bedeutsame stellung ein. Gibt es doch bis zu Baldwin's auftreten auf dem gebiete der erzählenden prosa lediglich übersetzungen aus fremden sprachen. Aber BC ist ebenso

[1]) Wenn bei Caxton *Reynard* in Isegrim's haus einbricht, pifst er dessen kinder blind (2. kap.). Bei dem zweikampf *Reynard's* mit Isegrim wendet der erste die besondere list an, seinem gegner mit dem bepifsten schweif in die augen zu schlagen (kap. 37 ff.); als *Reynard* den gegner bei den genitalien packt, bescheifst sich Isegrim vor schmerz (kap. 41).

sehr um der satirischen absicht willen geschrieben als zum zwecke der unterhaltung. So trägt Baldwin's schrift ein doppeltes gesicht: einmal erscheint sie als ein ausläufer der reformationssatire, zum andern als originell englische rahmenerzählung in prosa. Ein eigentliches vorbild hat der verfasser nicht gehabt: Nachwirkungen Chaucer's und des Mirror verbinden sich mit selbsterlebtem, reminiszenzen an das drama, konfessioneller satire, herkömmlichen schwankmotiven und literarischer satire zu einem von sprühendem humor getragenen ganzen. Zwei punkte verdienen in anbetracht der frühen entstehung wohl noch besondere betonung, die vom drama überkommenen anregungen und das autobiographische material.[1]) In der art, wie der verfasser mit köstlichem, bis zur selbstironie gesteigerten humor die eigene person zu verwerten weifs, ist wohl Chaucer sein lehrmeister gewesen, aber seine selbständigkeit ist so grofs, dafs meister und schüler sich fast ebenbürtig gegenüberstehen.

Auch sonst offenbart sich in BC eine solche selbständigkeit des schaffens, dafs man wohl berechtigt ist zu fragen, ob es wirklich erst der invasion der italienischen und französischen novelle bedurfte, wie sie in grofsem stile in der mitte der sechziger jahre mit Painter's "Palace of Pleasure" beginnt, um einen englischen prosaroman zu schaffen, oder ob nicht etwa mit dieser invasion ausländischen gutes wertvolle bereits vorhandene ansätze im keime erstickt wurden. Wohl kam durch die invasion eine fülle neuen stoffes und auch eine reiche, vorwiegend erotisch gefärbte komik in die englische erzählungsliteratur hinein, aber der alte derbe humor einheimischer art, der das zeitalter Heinrichs VIII. so ausgezeichnet hatte, tritt dagegen auf lange in den hintergrund und fristet in billigen, schlecht gedruckten "volksbüchern" ein kümmerliches dasein.

Dem eindringen der italienischen novelle ist es auch wohl zuzuschreiben, dafs Baldwin's schrift trotz ihrer verhältnismäfsig hohen auflagenzahl keine starke nachwirkung ausgeübt hat. Nur ein werk ist mir bekannt geworden, das

[1]) Über die rolle, die das drama bei der entstehung des englischen prosaromans gespielt hat, vgl. Brie, Roman und Drama im Zeitalter Shakespeare's, Sh. Jb. XLVIII (1912).

ganz im geiste Baldwin's gehalten ist, *William Bullein's Dialogue against the fever Pestilence* (ca. 1564),[1]) gleichfalls ein schwer zu klassifizierendes werk, eine mischung von gelehrsamkeit, erzählung und satire, die sich vor allem gegen Rom richtet. Das ganze gespräch zwischen *Roger* und *Civis* über das thema, ob tiere sprechen können, ist eine fortsetzung von Baldwin's einkleidung; wie bei ihm gibt der eine der sprecher, Roger, auch eine reihe von tiererzählungen zum besten, darunter auch solche, die speziell von katzen handeln.

[1]) Hg. EETS. ES. LII.

FREIBURG I/B. FRIEDRICH BRIE.

ORRMS DOPPELKONSONANTEN.

In dieser alten streitfrage herrschen noch verschiedene meinungen. Die von Sweet, Morsbach u. a. verfochtene ansicht, dafs die doppelkonsonanten die kürze des vorhergehenden vokals anzeigen sollen, ist zwar wohl in diesem augenblick die unter den fachgenossen vorherrschende, aber noch im jahre 1904 wurde die ansicht Trautmanns, wonach Orrm so schrieb, wie er im verse sprach, und also, was doppelt geschrieben erscheint, auch lang gesprochen wurde, mit grofser energie in einer Marburger dissertation von Peter Lambertz verteidigt und weiter begründet.

Es hat in dieser frage nur ein entweder — oder gegeben: entweder bezeichnen die doppelkonsonanten die kürze des vorhergehenden vokals oder die länge des konsonanten selbst, und es dürfte wohl aussehen, als ob es ein drittes nicht gäbe. Meiner meinung nach hat es aber ein drittes gegeben: es fragt sich nämlich einerseits was Orrms ursprünglicher plan war und andererseits, wie dieser plan zur ausführung gelangte. Wenn man diese beiden gesichtspunkte genügend berücksichtigt, wird man meiner meinung nach finden, dafs weder Sweet, Morsbach usw. noch Trautmann, Lambertz usw. völlig recht gehabt haben. Es wird sich auch herausstellen, dafs keiner von ihnen völlig unrecht gehabt hat.

Für die mittelenglische grammatik dürfte der streit als ein streit um des kaisers bart aussehen. Für uns ist ja vor allen dingen die tatsache von gewicht, dafs wir dank den doppelkonsonanten Orrms über seine vokalquantitäten im grofsen und ganzen sehr genau unterrichtet sind. Was Orrm mit seinen schreibungen beabsichtigte, ist und bleibt ja nebensache.

So ganz ohne interesse ist die frage aber nicht. Wie aus der darüber geführten diskussion hervorgehen dürfte, berührt sie sich nämlich mit mehreren anderen fragen, die für unsere auffassung der lautlichen verhältnisse unseres denkmals von gewicht sind oder aber von gewicht sein können. Es wäre auch erfreulich, wenn der streit einmal aus der welt geräumt werden könnte.

Ein referat über die diskussion dürfte hier am platze sein. Das hat aufserdem den vorteil, dafs ich dadurch in den stand gesetzt werde, ohne all zu weitläufige argumentation meine eigene meinung vorzutragen.

Auf die ansichten älterer gelehrter wie Wanley, Tyrwhitt, Conybeare, Turner, Thorpe brauche ich hier nicht einzugehen.[1])

Ellis, On Early Engl. Pron. (1869) s. 55 und 486, ist der ansicht, dafs Orrms doppelkonsonanten lediglich den zweck haben, die kürze des vorhergehenden vokals zu bezeichnen.

Ähnlich spricht sich auch Jessen, Tidsskrift f. phil. og pæd. I (1860) s. 203 aus.

Sweet, Hist. of Engl. Sounds (1874) s. 48, ist derselben meinung, findet es aber unerklärlich, dafs Orrm z. b. *witenn* 'wissen', *sune* 'sohn' schrieb, obgleich in diesen wörtern zweifellos der vokal kurz war.

ten Brink, Zeitschr. f. d. Altertum XIX s. 213 (1876) sagt u. a.:

> "Es ist bekannt, dafs Orrm vokalkürze durch gemination des folgenden konsonanten ausdrückt; jedoch hat man, wie es scheint, nicht gesehen, in welchen grenzen er sich dabei hält. Orrm verdoppelt nämlich nur den oder den ersten der konsonanten, welche eine silbe auslauten: *enngell, Godd*, nicht dagegen den einfachen konsonanten zwischen zwei vokalen. So schreibt er *flocc, flocces*, dagegen *Godd, Godess* . . . . Wenn demnach Sweet es als 'a formidable difficulty' bezeichnet, dafs Orrm niemals *wittenn, sunne* (ae. *sunu*) schreibt, so sehen wir, wie diese schwierigkeit in nichts zerrinnt."

Trautmann, Anglia Anzeiger VII s. 94—99 (1884) bekämpft die von den genannten gelehrten ausgesprochene ansicht. Er geht von der nunmehr schon längst als richtig anerkannten tatsache aus, dafs in Orrms sprache die me. vokaldehnung in offener silbe noch nicht eingetreten war

[1]) Siehe darüber Effer, Anglia Beiblatt VII s. 166.

"Da nun Orrm rund 150 wörter vom schlage *name, witenn, berenn* hat, die er zusammen mindestens 3000 mal gebraucht, und da er in keinem einzigen dieser fälle nach unzweifelhaft kurzem vokal verdoppelten konsonanten setzt, so kann die regel 'kürze des vorhergehenden vokals wird durch doppelten konsonanten ausgedrückt' nicht für ihn bestanden haben."

Da nun Orrm in übereinstimmung mit dem Altenglischen wörter wie *faderr, sune, witenn, oferr* mit einem konsonanten, dagegen wörter wie *sunne, sinne, spellenn, alle, sette, messe* mit doppelkonsonanten schreibt, so schliefst Trautmann: "Orrm unterschied, gerade wie das Altenglische, zwischen kurzen und langen konsonanten und bezeichnete die kurzen durch einfache und die langen durch doppelte buchstaben."

Die fälle, in welchen Orrm, abweichend vom Altenglischen, in hochtoniger silbe doppelkonsonanten schreibt, teilt Trautmann in vier kategorien ein:

1. wo im Altenglischen der konsonant tatsächlich lang war: *mann, bedd, bridd, sibb* u. dgl. m.
2. Wörter wie *shall, loff, Godd, griþþ, staff,* in welchen der auslautende konsonant im Altenglischen kurz war.
3. Wörter wie *þurrh, hallf, crafft, wurrþlike,* in welchen der erste von zwei konsonanten, die ein wort oder eine silbe auslauten, doppelt geschrieben wird.
4. Wörter wie *wrihhte, þannkess, sammnenn, bollghenn,* in welchen der auslaut der silbe doppelt geschrieben wird.

Aus diesen verhältnissen zieht nun Trautmann den folgenden schlufs: "Für Orrm galt ein silbenauslautgesetz, wonach jeder eine silbe schliefsende konsonant nach kurzem vokale lang (und nach langem vokale kurz) war."

Auch nach unbetonten vokalen nimmt Trautmann, wenn auch zögernd, langen konsonanten an in fällen wie *filledenn, kaseress, affterr, Cristess*; sicher sprach er in solchen fällen lange konsonanten "beim lesen seiner eben und würdig einherschreitenden verse".

Trautmann fafst seine ansicht in den folgenden worten zusammen: "Orrm schreibt nicht einfachen konsonanten

um länge, und nicht doppelten um kürze des vorhergehenden vokals auszudrücken, sondern er schreibt auf grund des gesetzes: 'Konsonantischer silbenauslaut ist kurz nach langem und lang nach kurzem vokal'."

Ich brauche wohl das Trautmannsche quantitätsgesetz hier nicht weiter zu erörtern. Es glauben wohl heut zu tage nur wenige daran in der form, in welcher er es formuliert, abgesehen von fällen wie *shall, loff, Godd, griþþ, staff,* in welchen der konsonant zweifellos lang war. Nur möchte ich bemerken, dafs fälle wie *þurrh, hallf, crafft* usw. von seinem gesetz nicht betroffen werden, denn in diesen steht ja der lang geschriebene konsonant nicht im silbenauslaut. Man gewinnt aber den eindruck, dafs Trautmann auch in diesen fällen den konsonanten für lang hielt. Dafs er aber solche fälle bei der formulierung seiner regel nicht mit einbegriff, deutet wohl darauf hin, dafs er sich hier einigermafsen unsicher fühlte. Soviel scheint mir sicher: auch derjenige, welcher an sein quantitätsgesetz glaubt, mufs hier einen wunden punkt finden.

H. Effer, Anglia Anzeiger VII s. 166—199 (1884), bringt eine ausführliche und nützliche materialsammlung zur aufklärung des problems. Wie Trautmann, nimmt er daran anstofs, dafs Orrm nach kurzem vokal in offener silbe einfachen konsonanten schrieb: "Nehmen wir an, Orrm habe vokalkürze durch doppelung des folgenden konsonanten ausdrücken wollen, so drängt sich doch die frage auf, weshalb Orrm von dem system seiner schreibung abweicht und bei altenglisch kurzen vokalen in offener silbe eine neue bezeichnung für die kürze das kürzungshäkchen einführte, da er doch hier die kürze ebenso gut durch verdoppelung des folgenden einfachen konsonanten hätte ausdrücken können, wie dies regelmäfsig in den anderen fällen nach kurzen vokalen geschieht." Hält man an der ansicht fest, die doppelten konsonanten bezeichnen kürze des vorhergehenden vokals, so kann nach Effer von einem einheitlichen system, welches Orrm seiner schreibung zu grunde gelegt hat, nicht mehr die rede sein. Orrm bezeichnete mit seiner konsonantenschreibung die quantität der konsonanten.

In bezug auf die schreibungen nach unbetonten vokalen teilt Effer nicht ganz die ansicht Trautmanns: "Da nach

vokalen in untreffigen silben dieselbe art der schreibung beobachtet ist wie in treffigen silben, so kann man wohl annehmen, Orrm hat in seinem streben, eine möglichst einheitliche schreibung überall durchzuführen, die konsonantenschreibung in treffigen silben in gleicher weise auf die untreffigen übertragen, so dafs hier auf die aussprache der konsonanten kein besonderes gewicht gelegt zu werden braucht."

Kurz vor Effers aufsatz erschien die abhandlung von Erik Brate, Nordische Lehnwörter im Orrmulum, PBB. X s. 1 ff.: auch hier wurde die Orrmsche schreibweise erörtert. Brate schliefst sich der älteren auffassung an: "bekanntlich wird in geschlossenen silben die länge des vokals durch einfache, die kürze durch doppelte setzung des konsonanten ausgedrückt."

Die doppelschreibung eines konsonanten bezeichnet weiter nach der ansicht Brates altenglische gemination oder langen konsonanten (z. b. *irre*); die verbindungen *ȝȝ* und *ww* bedeuten vielleicht *ii, uu̯*. Zwischen zwei vokalen bezeichnet die doppelschreibung in einigen fällen (*wraþþen, immess*) vielleicht die länge des ersten vokals.

Im nachtrag zu seinem obengenannten aufsatz (s. 199) kritisiert Effer die ansicht Brates. Sie ist seiner meinung nach ein beweis dafür, dafs das einheitliche system, welches Orrm in seiner schreibung durchgeführt hat, vollständig fallen mufs, so lange man die alte ansicht, dafs doppelschreibung des konsonanten die kürze des vorhergehenden vokals ausdrückt, bestehen läfst. Mit recht weist Effer die ansicht Brates bezüglich *wraþþen, immess* als unhaltbar zurück.

In seinem 1884 erschienenen buche, Chaucers Sprache und verskunst s. 65 (2. aufl. s. 64), gibt ten Brink Trautmann insofern recht, als er die doppelschreibung der konsonanten mit der konsonantendehnung im wortauslaut nach betontem kurzen vokal in verbindung setzt. Orrms system hält er aber für unvollkommen "insofern, als er unbetonte silben nicht anders behandelt denn betonte. Auch darin wird es schwerlich der sache entsprechen, dafs er, wenn im wortauslaut mehrfache konsonanz auf kurzen vokal folgt, den ersten der betreffenden konsonanten gleichfalls doppelt".

Von einer solchen unvollkommenheit will aber Trautmann nichts wissen. In der Anglia, Anz. VII s. 209 (1884) will er gegen

ten Brink (und Effer) geltend machen, dafs Orrm auch in unbetonten silben (z. b. *ridenn*) lange konsonanten sprach. Er hält es auch für sicher, dafs Orrm überall, wo er von zwei auslautenden konsonanten den ersten doppelt, diesen auch lang aussprach. Fingerzeige dafür gibt ihm das Neuenglische.

Sweet, First Middle Primer (1884; zweite auflage 1895), bleibt bei seiner alten ansicht, dafs die doppelkonsonanten zum zweck haben "to show the shortness of the preceding vowel .... whenever the consonant is final or followed by another consonant".

Seine ansicht führt er in der zweiten auflage seiner History of English Sounds (1888) s. 165 weiter aus. Charakteristisch für seine auffassung sind die folgenden worte: "That Orrms doubling did not mean cons. length, but had been reduced to an abstract symbolization of vowel length as in Modern English and German, is clear from his extension of it to unstrest syllables .... Where the consonant is followed by a vowel, as in *sune* = OE. *sunu*, it was not possible to double the consonant because it would then have been pronounced double, and *sune* would have been confounded with *sunne* 'sun' .... Here, then, Orrms clumsy spelling breaks down completely, and he feels this himself, for he often marks the shortnes of the vowel in such words as *sune* with a (˘) as in *tăkenn, năme, chĕle*.

Sweets ansicht wird von Morsbach in seiner Mittelenglischen grammatik (1896) s. 32 ff. geteilt und weiter begründet. Die von Trautmann vertretene ansicht wird von Morsbach in gründlicher weise kritisiert. Seine auffassung geht aus den folgenden worten zur genüge hervor: "Wenn Orrm wirklich zunächst nur die konsonantenlänge bezeichnen wollte, so hätte er nicht die doppelzeichen auch in tausend anderen fällen gesetzt, in denen der konsonant wirklich kurz war. Dadurch hob er seine regel tatsächlich wieder auf." Und: "In geschlossener silbe konnte die doppelschreibung der konsonanten zu keinen irrtümern in der aussprache anlafs geben. In betonter silbe waren ja alle auslautenden oder die silbe zunächst schliefsenden konsonanten tatsächlich lang. Wenn er diese orthographische regel, die sich lautgeschichtlich gleichsam von selbst ergeben hatte .... auch auf die unbetonten silben übertrug, so war diese konsequenz nur dann

gerechtfertigt, wenn er mit den doppelzeichen lediglich vokalkürze, nicht aber konsonantenlänge bezeichnen wollte."

Gegen Sweet und Morsbach wendet sich nun Trautmann, Anglia XVIII (1896) s. 371—381. Er behauptet, das Alt- und Mittelenglische habe, wie das Neuenglische, lange konsonanten auch in "untreffigen" silben gehabt, sobald diese gewicht erhielten. "Und waren dem Mittelenglischen lange konsonanten auch in untreffiger silbe geläufig, so sind wir genötigt anzunehmen, dafs Orrm mit seinen doppelzeichen, durch die er in treffigen silben stets konsonantenlänge ausdrückt, auch in untreffigen konsonantenlänge meine. Nun hat sicher die doppelung der auslautenden konsonanten nicht blofs gewisser sondern aller untreffigen silben auf den ersten blick etwas befremdliches; doch nur auf den ersten blick, und sie ist keineswegs unerklärlich: Orrm schreibt in versen und sprach und wollte jede silbe seines eben und würdevoll einherschreitenden verses mit nachdruck gesprochen wissen."

Diese hypothese will Trautmann nun mit allerlei, wie mir scheint, sehr zweifelhaften metrischen erwägungen weiter begründen. Unter anderem nimmt er an, dafs Orrms versmafs in dem grade von dem lateinischen hymnenverse abhängig sei, dafs er auch die sonst unbetonten silben im verse starktonig las: "Verstärkte sich aber das gewicht der untreffigen silben, d. h. werden sie treffigen ähnlich und sogar gleich, so mufsten sie den ausspracheregeln der treffigen unterliegen und handelte Orrm blofs folgerichtig, wenn er *nu broþerr Wallterr broþerr min* schrieb."

Trautmann hebt weiter hervor, dafs wörter wie *weʒʒes, trowwen* 250 mal, oder öfter, im versausgang stehen, also lange stammsilbe enthalten müssen; *ʒʒ, ww* können also nicht blofs den zweck haben, die kürze des vorhergehenden vokals anzudeuten, sondern sind intervokalischem *mm, tt, ss, ff* usw. gleichwertig. Er kommt dabei aber zu dem etwas verblüffenden resultate, dafs *ʒʒ* und *ww* lange vokale (*ī* bezw. *ū*) bezeichnen.[1])

---

[1]) Gegen Morsbach (s. 33 f.): "Dafs Orrm nicht die länge oder kürze der konsonanten, sondern der vokale bezeichnen wollte, geht zur gewifsheit aus

In den Engl. Stud. XXVI (1899) s. 455 f. wird unsere frage von Mc Knight kurz gestreift. Nach ihm beweisen formen wie *offe, onne* am versende, dafs "Orrm used double consonant to indicate long consonant even in closed syllable", was aber nichts neues ist, da es, auf grund solcher wörter wie *manne, cunnenn, wille, spelle* am versende, schon vorher allgemein als richtig anerkannt war. Wahrscheinlich hat aber Mc Knight damit sagen wollen, dafs *onne, offe* beweisen, dafs die konsonanten in *onn, off* lang sein müssen, und darin hat er vollkommen recht.

Ich gehe jetzt zu der oben erwähnten dissertation von Peter Lambertz, Die Sprache des Orrmulums nach der lautlichen Seite untersucht (Marburg 1904) über, in welcher (s. 92—102) der verfasser die frage einer erneuten prüfung unterzieht. Er bespricht nur die fälle, wo anscheinend ohne sprachgeschichtliche rechtfertigung buchstaben doppelt geschrieben sind, nämlich 1. in den diphthongen, 2. in wörtern wie *wiþþutenn*, 3. im auslaute unbetonter silben und wörtchen.

1. Die schreibung *sigge* liest Lambertz als *sī-ȝe, dagges* als *dai-ȝes, wegge* als *wei-ȝe* (dagegen *wrēgenn* als *wrē-ȝenn*), *tawwenn* als *tau-ụenn*, *chewwenn* als *cheu-ụenn* usw. Im silbenauslaut wie vor konsonanten liest er mit Trautmann *agg* (= *aī*), *ei* (= *eī*), *aw* (= *aū*) usw. Er schliefst daraus (s. 100), "dafs keinem zeichen ein blofs diakritischer wert zukommt, dafs also jeder buchstabe auch seinen lautwert besitzt. Demnach gilt hier voll und ganz die theorie Trautmanns. A priori liefse sich sein system ebensowohl auf die doppelkonsonanten anwenden. Aber es hält auch einer genaueren prüfung stand, und alle einwürfe, die dagegen gemacht worden sind, hat Trautmann widerlegt".

2. Wörter wie *wiþþutenn, efennald, onnan* liest L. mit einem knacklaut am anfang des letzten kompositionsgliedes.

3. Bei Orrm müssen sehr oft satztieftonige wörter betont gelesen werden; es kommt auch nicht selten vor, dafs vor- und nachtonige silben zur tonsilbe erhoben werden.

---

seiner schreibung der diphthonge hervor: *aw* für *āu* neben *aww* für *au*, *æw* für *ǣu*, *ew*, *eow* für *ēu* neben *eww*, *eoww* für *eu*, *ow* für *ōu* neben *oww* für *ou*, ferner *agg* für *ai*, *egg* für *ei* z. b. in *sawle, clawwess, shæwenn, nēwe, cnewwe, flōwenn, trowwenn, dagg, wegge*.

Dieser umstand soll nach Lambertz die annahme Trautmanns noch mehr stützen, dafs Orrm "jede silbe .... mit nachdruck gesprochen wissen wollte". Er ist davon überzeugt "dafs Orrm schrieb, wie er im verse sprach".

* * *

Ich gehe jetzt zur vorlegung meiner eigenen ansicht über. Meiner meinung nach ist die sache viel einfacher als vorher angenommen worden ist, und eine durcharbeitung der einschlägigen, von mir kurz referierten literatur, hat mich in dieser auffassung bestärkt.

Die frage nach der aufgabe und bedeutung der Orrmschen doppelkonsonanten ist nicht nur eine sprachliche, sondern auch eine psychologische. Es handelt sich nämlich nicht nur darum, wie Orrm sprach, sondern selbstverständlich vor allen dingen darum, wie er zu sprechen glaubte.

Wenn wir feststellen können, wie Orrm zu sprechen glaubte und dafs seine orthographie damit übereinstimmt, dann dürfte der wahrscheinlichkeitsbeweis dafür erbracht sein, dafs seine absicht war, eine rein phonetische schrift zu schaffen, dafs also seine doppelkonsonanten zur bezeichnung langer konsonanz dienen sollten, und dafs sie nicht zur aufgabe hatten, die kürze des vorhergehenden vokals zu bezeichnen.

Wie glaubte nun Orrm zu sprechen? Läfst das sich wirklich feststellen? Wie eigentümlich es aussehen mag, ich glaube, diese frage ist nicht unlösbar. Wir müssen nur an personen, die in ihrer sprache ungefähr dieselben quantitativen verhältnisse haben, wie seinerzeit Orrm, und die ungefähr dieselbe sprachliche bildung genossen haben, experimente machen. Vor allen dingen dürfen unsere versuchspersonen die phonetischen abhandlungen von Sweet, Trautmann, Viëtor usw. nicht gelesen haben; das hatte ja auch nicht Orrm. Um die frage zu lösen, mufs man meiner meinung nach auf sie etwas mehr bauernverstand und etwas weniger gelehrsamkeit anwenden.

Das für unsere frage wichtigste und zugleich das leichteste experiment will ich hier gleich erörtern. Wie seiner zeit Orrms sprache, so hat auch das moderne Englisch, Deutsch, Schwedisch usf. in wörtern von dem typus deutsch *haben, flegel, wasser,* engl. *ended, business, basket,* schwed. *vagnen,*

skeppet, Moses, Magog kurze konsonanten im unbetonten auslaut; diese wörter stehen also, soweit in ihnen der vokal der endsilbe ausgesprochen wird, mit Orrms *nemmnedd, limess* usf. ganz auf einer linie.

Fragen wir nun einen Engländer, Deutschen oder Schweden, der zwar eine gute bildung genossen hat, aber von der modernen phonetik nichts weifs, ob der endkonsonant in diesen wörtern lang oder kurz sei, so antwortet er meiner erfahrung nach in der regel: lang. In den wenigen fällen, in welchen die antwort anders lautet, müssen wir damit rechnen, dafs unser gewährsmann sich von dem schriftbild hat beeinflussen lassen.

Wie kommt es nun, dafs phonetisch ungeschulten die tatsächlich kurzen endkonsonanten unbetonter schlufssilben lang vorkommen? Auf diese frage gibt es, glaube ich, nur eine antwort. Wenn ein phonetisch ungeschulter in die lage kommt, sich über die quantität der konsonanten in unbetonten silben äufsern zu müssen, dann mufs er die betreffende silbe näher untersuchen; dies geschieht dadurch, dafs er die silbe isoliert ausspricht; das ist für ihn der einzige ausweg, die silbe so zu sagen unter die lupe zu nehmen. Eine isoliert ausgesprochene silbe ist aber in der regel starktonig; in starktoniger stellung gibt es im wortschlufs in dem modernen Deutsch, Englisch oder Schwedisch nicht die verbindung von kurzem vokal + kurzem endkonsonanten. Dieselben verhältnisse herrschten in Orrms sprache. Es boten sich ihm nun zwei alternativen: die isolierte silbe entweder als kurzen vokal + langem konsonanten, oder als langen vokal + kurzem konsonanten auszusprechen, denn nur diese lautverbindungen waren seiner sprache in starktoniger stellung im wortauslaut geläufig. Er mufste also *-nĕd* in *nemned* entweder als *nēd* oder als *nedd* aussprechen. Von diesen beiden auswegen kam ihm der letztere als der bessere vor, wahrscheinlich weil die vokalquantität sich leichter feststellen liefs als die konsonantenquantität. Dasselbe gilt auch für den modernen Engländer, Deutschen oder Schweden. Ausnahmsweise können wir aber in solchen silben einen langen vokal beobachten bei ungebildeten, die "fein" sprechen wollen, oder bei ausländern, z. b. einem Engländer, der deutsch oder schwedisch lernen will. Ich habe

öfter bei Engländern die aussprache *hāběn* (neben *hāběnn*) beobachtet.[1])

Schon a priori spricht gegen die annahme Sweets u. a., dafs bei Orrm die doppelkonsonanz lediglich vokalkürze bezeichnete, der umstand, dafs Orrm in diesem falle gegen seine regel in rund jeder siebenten kurzzeile hätte verstofsen müssen. Wenn Trautmann, Anglia Anz. VII s. 95 recht hat, hat ja Orrm mindestens 3 000 schreibungen (in etwa 10 000 septenaren) von dem typus *name, witenn, berenn* (vgl. auch z. b. *filledenn, tăcnede* Trautmann s. 98), in welchen der vorausgehende vokal kurz war und in welchen er doch einfache konsonanten schrieb und schreiben mufste.[2]) Mit Trautmann mufs ich bezweifeln, dafs Orrm hier nach einander widersprechenden grundsätzen schrieb. Sogar Sweet findet seine eigene theorie wegen dieser tatsache gewissermafsen bedenklich — jedenfalls sieht er in ihr eine "formidable difficulty".

Nehmen wir also an, dafs Orrm mit seinen doppelkonsonanten wirklich lange konsonanten bezeichnen wollte. Wir wollen dann unter dieser voraussetzung versuchen uns klar

---

[1]) Ähnlich erklärt sich schwed. *sinom* (isoliert als *sīnŏm* ausgesprochen) in der phrase *tusen sinom tusen* 'tausend und aber tausend'. Im Altschwed. hiefs das wort *sinnom* (dat. pl. zu *sinne* oder *sinn* 'mal', das sonst im Neuschwedischen ausgestorben ist). In schwachtoniger stellung wurde daraus *sĭnom* (mit kürzung des konsonanten), und so heifst es noch in der natürlichen rede. Wer nun das wort isoliert oder haupttonig bei langsamem tempo aussprechen will, der kommt in ein dilemma, denn das Neuschwedische kennt unter dem hauptton nicht — wie das Deutsche oder Englische — die verbindung von kurzem vokal + kurzem konsonanten + vokal. Es stehen also demjenigen, der das unbetonte *sĭnom* mit hauptton sprechen will, nur zwei wege offen: entweder als *sĭnnom* oder *sīnom* (sowohl *sĭnnom* als *sīnom* würde in unbetonter stellung zu *sĭnom* werden). Von diesem hat man — vielleicht in anschlufs an das neuschwed. schriftbild — das letztere gewählt. Den ersteren ausweg wählen oft ungebildete, die schwed. *telefón* als *tèllefón* aussprechen und schreiben. — In ähnlicher weise wie *sīnom* ist schwed. *hīn* 'der teufel' (aus *hĭn hále, hĭn ónde* 'der böse') entstanden.

[2]) Die ausnahmen sind äufserst selten: *buttan* (6336), *abutten* (9230; Effer, Anglia Anz. VII s. 187), *crummess* (Effer s. 185). Hierher gehören nicht *wrappenn* 'to anger, offend', das sicher lange spirans hatte (siehe die beispiele bei Stratmann-Bradley; Einflufs des Sbst. *wrappe*, Erdmann bei Brate PBB. X s. 584, Björkman, Dialekt. Provenienz s. 12), *immess* (Björkman a. a. o.), *goddess, fattess, lottess* (Effer s. 199).

zu machen, wie wohl Orrm zu seinem system gekommen ist. Mir scheint der folgende arbeitsgang wahrscheinlich:

1. Zunächst mufs es dem methodischen Orrm inkonsequent vorgekommen sein, dafs der lange konsonant im gen. *mannes* mit doppeltem konsonantenzeichen, im nom. *mann* aber mit einfachem konsonantenzeichen bezeichnet wurde. Eine geregelte englische orthographie gab es zwar zu Orrms zeit nicht, aber nach den erhaltenen engl. denkmälern aus dem 11. und 12. jahrh. zu urteilen, schrieb man wie im Altenglischen nur selten doppelkonsonanten im auslaut.

2. Da nun schon lange vor Orrms zeit alle auslautenden konsonanten nach betontem kurzem vokal gelängt waren, so versteht es sich von selbst, dafs er auch in *staff* sb., *shapp* sb., *gladd* adj., *griþþ* sb., *godd* sb., *sahh* prät., usw. doppelten konsonanten schrieb. — Sie stehen ja alle mit *mann, bucc, flocc* in bezug auf die quantität des endkonsonanten auf einer linie, Dagegen schrieb er natürlich *stafess* pl., *glade* pl., *godess* gen., *griþess* gen., da *f, d, þ* usw. in diesen wörtern inlautend kurz waren. Sicher ist also, dafs wir in wörtern von den typen *mann, mannes, staff, stafess* ohne schwierigkeit annehmen können, dafs die quantität der konsonanten für die schreibung mafsgebend war. Die schreibung *stafess* bedeutet also dann keine "formidable difficulty".[1])

Dafs Orrm demnach auch *mannkinn, mannshipe, goddspell, gresshoppe* schreiben mufste, ist ohne weiteres verständlich.

3. Der nächste schritt im entwicklungsgange des systems galt vielleicht anderen postvokalischen silbenauslautenden konsonanten als den eben behandelten. Es kamen hier zwei kategorien in betracht:

a) Fälle wie *gill|te, wrohh|te, forr|me, dohh|ter, Orr|mulum,* d. h. der konsonant steht postvokalisch im auslaut einer betonten, nicht wortauslautenden silbe.

b) Fälle wie *kepenn, waterr, gledess, glaterrnesse, Cristess, selfennde,* das präfix *onn-*, d. h. der konsonant steht postvokalisch im auslaut einer unbetonten silbe. Zu dieser kategorie können wir auch unbetonte wörtchen wie *onn, off, þatt, inn, iss, hitt, hiss* zählen.

---

[1]) Ausnahmen wie *goddess, lottess* (statt *godess, lotess*) beruhen selbstverständlich auf formangleichung. Siehe Effer s. 184 f., 199.

Was nun die fälle a) betrifft, so scheint es mir sicher, wenigstens wahrscheinlich, dafs die silbenauslautenden konsonanten hier wirklich lang waren; unter allen umständen waren sie länger, als nach langem vokal in dieser stellung (z. b. *Cristess*). Wenn sie lang waren, dann ist es ja ganz natürlich, dafs der systemgetreue Orrm sie auch lang schrieb.[1])

Ich halte es für sicher, dafs Orrm in den fällen a) die konsonanten für lang hielt. Wenn wir aber beweisen können, dafs sie tatsächlich lang waren, jedenfalls länger als nach langem vokal, dann wird es ja um so natürlicher, dafs Orrm sie als lang empfand und schrieb; dann wird auch die ehre Orrms als phonetiker — woran offenbar Trautmann so viel liegt — gerettet.

Zuerst müssen wir damit rechnen, dafs — wie die experimentalphonetischen forschungen der letzten jahre, namentlich die wertvolle arbeit von E. A. Meyer (Englische Lautdauer, Uppsala und Leipzig 1903),[2]) dargetan haben — weder alle langen noch alle kurzen laute die gleiche quantität (sei es länge oder kürze) haben, dafs wir also keineswegs mit der üblichen dreiteilung der lautquantitäten in lang, halblang und kurz, geschweige denn mit der zweiteilung in lang und kurz, für alle wissenschaftlichen zwecke auskommen. Wie oben gesagt: es ist auf jeden fall anzunehmen, dafs die hier zunächst in frage kommenden konsonantenquantitäten länger waren, als nach den langen vokalen. An einem dürfen wir aber nicht zweifeln: Orrm hat die betreffenden konsonanten für lang gehalten und sie dementsprechend doppelt bezeichnet.[3])

Dafs die konsonanten in den fällen a) länger waren als nach langem vokal, beweisen die modernen germanischen sprachen, deren verhältnisse in dieser beziehung nicht auf

[1]) Vgl. Morsbach s. 34: "In geschlossener tonsilbe konnte die doppelschreibung der konsonanten zu keinen irrtümern in der aussprache anlafs geben. In betonter silbe waren ja alle auslautenden oder die silbe zunächst schliefsenden konsonanten tatsächlich lang."

[2]) Vgl. auch seinen aufsatz Vokaldehnung und Vokalqualität in Mod. Lang. Quarterly VI s. 140 f.

[3]) Es ist sehr möglich, dafs die menschen zu Orrms zeit ein feineres ohr für lautdauer hatten als wir: es genüge darauf hinzuweisen, dafs die modernen sprachen den unterschied zwischen z. b. *sŭne* und *sŭnne* nicht länger kennen.

späterer entwicklung beruhen können, sondern gewiss den stempel der ursprünglichkeit an sich tragen.

Um gleich mit dem Englischen anzufangen, sei daran erinnert, dafs nach Meyer sowohl auslautende als inlautende konsonanten nach kurzem vokal länger sind als nach langem vokal, obgleich die inlautenden beträchtlich kürzer sind als die auslautenden.[1])

Im Deutschen herrschen ähnliche verhältnisse, wie mir dr. Meyer freundlichst mitteilt.

Schwedisches sprachgefühl fafst die konsonanten in dieser stellung als lang auf: z. b. *strumpa, knektar, fyllde, doktor* (die ungebildeten schreiben gewöhnlich *docktor*). In der tat ist aber in solchen fällen — gerade wie im Englischen — der konsonant etwas kürzer als im wortauslaut, zunächst also halblang (freundliche mitteilung Noreens).[2])

Ich vermute, dafs auch in den anderen modernen germanischen sprachen ähnliche verhältnisse herrschen, nehme aber an, dafs die drei sprachen (Englisch, Deutsch, Schwedisch)

---

[1]) Vgl. Jespersen, Lehrbuch der Phonetik s. 181, wo nach Meyers ergebnissen die folgende tabelle beigegeben wird:

	Anlaut	Auslaut		Inlaut	
		nach langem vokal	nach kurzem vokal	nach langem vokal	nach kurzem vokal
p	11,5	12,6	14,8	8,0	10,2
t	11,2	10,1	11,9	7,9	9,0
k	10,5	12,0	13,3	8,9	10,6
b	10,0	8,8	10,1	6,2	7,1
d	9,1	6,2	7,9	4,9	5,7
f	11,2	13,1	13,5	7,3	8,7
s	13,2	14,1	14,5	9,3	9,5
v	10,3	9,8	10,5	4,9	4,8
l	10,6	13,6	17,4	7,2	7,5
m	10,2	15,5	17,8	7,9	8,6

[2]) In den älteren jahrgängen der "Svenska landsmålen" wurden diese konsonanten als lang bezeichnet. So schreibt z. b. Magnusson Sv. Landsm. II: *burrk* (s. 10), *dyggd* (s. 14), *immpisskæ* (s. 31). Nunmehr findet man diese bezeichnung im allgemeinen überflüssig. Vgl. aber noch Borgström, Askersmalets ljudlära 1913, wo die konsonanten in der betreffenden stellung als lang bezeichnet werden.

genügen, um zu beweisen, dafs in der mittelalterlichen aussprache des Englischen wahrscheinlich so ziemlich dieselben quantitativen eigentümlichkeiten vorhanden waren.

Es ist auch anzunehmen, dafs die konsonanten Orrms in dieser stellung energischer als nach langem vokal ausgesprochen wurden. Dadurch wurde sicher der eindruck der länge noch deutlicher.

Die doppelkonsonanten in diesen fällen beruhen also so gut wie sicher darauf, dafs Orrm sie relativ lang aussprach, d. h. länger als in derselben stellung nach langem vokal. Wenn diese erklärung nicht an und für sich vollkommen ausreichte, so könnte man an eine andere denken: wenn Orrm eine silbe isoliert aussprach, mufste er den postvokalischen silbenauslautenden konsonanten notwendig lang aussprechen. Von dieser an und für sich möglichen erklärung können wir aber absehen, da wie gesagt, die andere vollkommen genügt.

Die fälle b) habe ich schon oben besprochen. Es lag dem guten Orrm wohl sehr daran, die quantität des schlufskonsonanten auszufinden, und das konnte er nun einmal nicht, ohne die endsilbe zu betonen.

Wie Morsbach s. 33 hervorhebt, werden auch im Neuenglischen auslautende konsonanten nach unbetontem vokal gelängt, "wenn die betr. endsilben aus irgend einem grunde (beim syllabieren, im satze bei gegenüberstellung etc.) mit stark emphatischem akzent gesprochen werden (in diesem falle werden die unbetonten silben überhaupt den betonten gleichgestellt)". Orrms methode um die quantität des end-*n* in *kepenn* festzustellen, war tatsächlich eine art syllabieren, wenn auch nicht nach Pestalozzis art[1]): bei seiner untersuchung der frage — aber nur dann — mufs er sein *kēpenn* als *képĕnn* ausgesprochen haben. Es fragt sich auch, ob nicht Orrm der begriff der silbe ganz geläufig war: bei seinen Lateinstudien kann ihm das wort *syllaba* kaum entgangen

[1]) Orrm und seine zeitgenossen bedienten sich wohl der uralten buchstabiermethode, bei welcher die silben isoliert ausgesprochen wurden. Leider findet sich hier in Uppsala, soviel ich weifs, keine literatur über die mittelalterlichen leselehrmethoden. Siehe dazu Meyers Konversationslexikon, artikel "Lesen". Auch Valentin Ickelsamers werke habe ich nicht einsehen können.

sein. wie auch in altenglischer zeit der begriff allen Lateinkundigen bekannt war.[1]) Daraus können wir schliefsen, dafs Orrm bei seinen experimenten nicht nur *kē-pĕnn* in einem worte, sondern auch *pĕnn* isoliert ausgesprochen haben dürfte.[2]) Dafür spricht auch die schreibung *fuligwiss* (v. 11465, 7214), wo *ig* das bei isolierter aussprache der silbe entstandene lange *ī* bezeichnet; es ist mit dem *ī* in schwed. *sīnom, hīn* (oben s. 361 anm. 1) zu vergleichen.

4. Es erübrigt nur, die fälle zu besprechen, in welchen der konsonant nach kurzem vokal steht, ohne die silbe zu schliefsen, z. b. *cnihht, crafft, twellf, þurrh* usw. Wie oben hervorgehoben, herrschen in solchen fällen in den modernen sprachen (wenigstens im Englischen, Deutschen und Schwedischen) genau dieselben quantitätsverhältnisse, wie wenn der konsonant im silbenauslaut steht. Wir haben keinen grund anzunehmen, dafs in diesen fällen zu Orrms zeit andere verhältnisse vorhanden waren. Wenn wir aufserdem bedenken, dafs Orrm auch in solchen fällen den konsonanten energischer als nach langem vokal ausgesprochen haben mufs, so kann es nicht wunder nehmen, dafs er ihn für lang hielt.

Nehmen wir aber das durchaus unwahrscheinliche an, dafs in diesen fällen der postvokalische konsonant kurz war. Dann hätte Orrm z. b. **cniht*, plur. *cnihhtess*, **craft*, plur. *crafftess*, eigentlich zu schreiben gehabt. Aber wir können gut verstehen, dafs eine solche orthographie dem biederen Orrm unsystematisch hätte vorkommen müssen. Damit will ich selbstverständlich nicht gesagt haben, dafs Orrm sich jemals mit einem solchen dilemma zu schleppen hatte.[3])

* * *

[1]) Vgl. Ælfrics Grammatik und Glossar, hgg. von Zupitza (Berlin 1880) s. 7: *syllaba is stæfgefēg on ânre orðunge geendod.*

[2]) Ich gehe hier nicht auf die frage ein, ob die verwendung unbetonter silben unter dem ictus zu der Orrmschen orthographie beigetragen haben kann (Sammlungen bei Menthel, Anglia Beibl. VIII s. 81 f.). In vielen fällen dürfte taktumstellung anzunehmen sein. Andere fälle sind wohl dichterischem ungeschick (vgl. Schipper, Grdr. II 1. aufl. s. 1039) oder dem silbenzählenden charakter des Orrmulums zuzuschreiben.

[3]) Im satztieftonigen worte *annd* war das *n* zwar kurz; für Orrm ist aber die lexikalische aussprache, wie bei *onn*, *iss* u. dgl. m., mafsgebend gewesen.

Damit sind die grundlinien der Orrmschen orthographie erledigt. Wie wir sehen, hat Orrm sein system mit groſser konsequenz durchgeführt. Er hatte mit keinerlei konflikten zu kämpfen — im gegenteil, alles klappt sogar in erfreulichster weise. Sweets "formidable difficulty" hat für Orrm nicht bestanden. Sein system ist in keinem punkte "zusammengebrochen", wie Sweet behauptet.

Wir müssen jetzt einige einzelheiten, die von den gelehrten in verschiedener weise gedeutet worden sind, näher ins auge fassen.

Zuerst drängt sich da die Orrmsche schreibung der diphthonge, aus welcher hervorgehen soll, daſs Orrm die länge oder kürze der vokale, nicht der konsonanten, bezeichnen wollte,[1] unserer aufmerksamkeit auf. Diese frage haben, glaube ich, Trautmann und Lambertz im grossen und ganzen richtig gelöst.

Wie Trautmann, Anglia XVIII hervorgehoben hat, kommen wörter wie *weȝȝess, daȝȝess, trowwenn, cnewwess*, 250 mal, oder öfter, im versausgang vor; die silbe muſs also lang sein. Nur ist der von Trautmann aus dieser tatsache gezogene schluſs etwas ungeschickt formuliert: *ȝȝ* soll nach ihm *ī* und *ww* *ū* bedeuten. Es hat sich zwischen dem stammvokal und dem mit *ȝ* bezw. *w* bezeichneten laut (der zunächst als der halbvokal *i̯* bezw. *u̯* zu definieren ist)[2] ein gleitlaut entwickelt. Ob dieser gleitlaut mit *i, u* (wie bei Lambertz) oder mit *i̯, u̯* zu bezeichnen ist, ob wir also *weii̯ess, trouu̯enn* oder *wei̯i̯ess, trou̯u̯en* schreiben sollen, ist für unsere zwecke gleichgültig. Letzteres ist vielleicht jedoch vorzuziehen.[3])

Nur scheinbar ist die ausnahme *-iȝ* (z. b. in *maniȝ*): hier bezeichnet *-iȝ* nämlich *ī* (höchstens *īi̯*). Vgl. meine Scand. Loanwords s. 117 und die dort angeführte literatur; auch

[1]) Vgl. Morsbach, Me. Gr. s. 33.

[2]) Wie schwierig es ist, die grenzen zwischen einer spirans und einem halbvokal zu ziehen, beweist z. b. das moderne Schwedisch, wo *j* bisweilen halbvokal, bisweilen eine spirans bezeichnet: nur ein sehr geschulter phonetiker kann entscheiden, in welchen fällen das eine oder das andere vorliegt.

[3]) Wenn ich *i̯i̯, u̯u̯* schreibe, will ich damit nicht gesagt haben, daſs die mit diesen zeichen bezeichneten lautgebilde durchaus homogen sind. Es lieſse sich ja denken, daſs der anfang von *i̯i̯*, bezw. *u̯u̯*, viel offener war als der schluſs.

Lambertz, der meine ausführungen über die frage nicht erwähnt, setzt Orrms *ȝ* als *ī* an. Dafs demnach *iȝȝe* als *īie* aufzufassen ist, bedarf wohl keiner weiteren begründung. Vgl. Björkman a. a. o.[1], Lambertz a. a. o.

Im auslaut und vor einem konsonanten ist ebenfalls *ȝȝ*, *ww* als *ii*, *uu* (oder aber als *ii*, *uu*) aufzufassen: z. b. *daȝȝ*, *þeȝȝre*, *leȝȝtenn*, *seȝȝþ*, *reȝȝn*, *waȝȝn*, *trowwþe*, *þewwtenn*, *nowwst*, *rowwst*. Hier sind aber die *ii*, *uu* (ich möchte, wie gesagt, lieber *ii*, *uu* schreiben) in anderer weise als zwischen vokalen entstanden: in *daȝȝ* beruht *ȝȝ* auf demselben konsonantendehnungsgesetze wie z. b. *dd* in *Godd*, und in *þeȝȝre*, *seȝȝþ*, *trowwþe*, *nowwt* sind *ȝȝ*, *ww* in derselben weise wie z. b. *hh* in *cnihht*, *cnihhtess* zu beurteilen.

Dafs dagegen zwischen vokalen der anfang (oder die erste hälfte) des durch *ȝȝ*, *ww* bezeichneten phonems als ein gleitlaut aufzufassen ist, dafür spricht auch ein anderer umstand. Denn sonst wären schreibungen wie *chewwenn*, *trowwenn*, *þeowwess* (daraus nom. *þeoww*), *browwinng*[2]) schwierig zu erklären: dagegen steht der annahme einer entwicklung von langem vokal + *w* (*u*) zu langem vokal + gleitlaut + *w* (*u*), woraus kurzer vokal + gleitlaut + *w* (*u*) werden müfste, nichts im wege. Wenn aber nach langem vokal ein gleitlaut entstand, mufs unter sonst gleichen umständen auch nach kurzem vokal ein gleitlaut entstanden sein. Dagegen bin ich nicht davon überzeugt, dafs fälle wie *trowwþe*, *maȝȝþe* in derselben weise zu erklären sind, wie Lambertz s. 100 annimmt. Es ist ja doch sehr möglich, dafs vor lautverbindungen wie *wþ*, *ȝþ* vokalkürzung schon früher, und zwar zu einer zeit wo *ȝ* noch eine spirans war, hätte eintreten müssen,[3]) so dafs diese kürzung an und für sich schon genügt, um die schreibung zu erklären.

Ich halte also Luicks annahme,[4]) *daȝȝess* sei als *dai-es* zu deuten, für weniger wahrscheinlich als *daiies* (*dai-ies*).

---

[1]) Ich bezeichnete a. a. o. den gleitlaut mit *ȝ*; damit wollte ich mich nicht über die frage äufsern, ob dieser gleitlaut als halbvokal oder spirans aufzufassen ist.

[2]) Nach ae. *ā*, *ǣ* wird intervokalisches *w* nie verdoppelt, da *cnawwesst* Wh.-Holt. 12800, *þawwess* Wh.-Holt. 16911 usw. zu streichen sind. Vgl. Effer, Anglia Anz. VII s. 188.

[3]) Hat *sāwle* sein *ā* aus der unflektierten form bezogen? Oder ist diese form mit der tatsache in zusammenhang zu bringen, dass z. b. kein **cnawwenn* (sondern nur *cnawenn*) belegt ist?

[4]) Unters. s. 93.

Das einfache ȝ in *forrleȝenn*, *forrleȝerrnesse* mufs mit Luick a. a. o., als auf einer störung der lautgesetzlichen entwicklung oder einem versehen beruhend erklärt werden. *slaȝenn* zu *slān* kann (wie *forrleȝenn*) auf systemzwang beruhen (nach partizipien wie *tredenn farenn*).

Einen sonderfall bilden die wörter *nowwhar, owwhar, owwhær.* Die erklärung von Lambertz, wonach *ww* in zwei teile zerfalle: "in dem zum vorhergehenden vokal gehörenden vokalischen und den die folgende silbe anlautenden konsonantischen", befriedigt mich nicht. Es ist ja so gut wie sicher, dafs schon zu Orrms zeit *hw* zu einem stimmlosen *w* geworden war, das Orrm mit *wh* bezeichnete. Langes stimmloses *w* mufste Orrm mit *wwh* bezeichnen, gerade so wie er langes *š* mit *ssh* bezeichnete. Meines erachtens wollte Orrm mit *wwh* hier langes stimmloses *w* bezeichnen. Wie diese quantität nun zu erklären ist, darüber möchte ich mich nur mit dem gröfsten vorbehalt äufsern. Das *o* war vielleicht schon altenglisch gekürzt: es stand ja dann vor einer konsonantengruppe. Es ist ja auch möglich, dafs Orrm den aus *hw* entstandenen laut, wenn er kurz war, in dieser stellung doch als lang auffafste, wozu seine zusammengesetzte natur hätte beitragen können. Vielleicht, ja wahrscheinlich, war der laut aber hier tatsächlich lang. Es liefse sich annehmen, dafs aus intervokalischem *hw*, wenn es zu stimmlosem *w* assimiliert wurde, ein laut entstehen mufste, der dieselbe lautdauer in anspruch nahm, wie vorher das *h* und das *w* zusammengenommen.[1]) Man könnte auch vermuten, dafs die konsonantenlänge auf der stellung vor nebenton beruht. Dafür würde gewissermafsen *nuȝȝu* sprechen, wo *ȝȝ*, wenn es nicht aus einem gleitlaut + *i̯* (oder ȝ) entstanden ist, kaum anders zu erklären ist.

Schreibungen wie *wiþþutenn, wiþþinnenn, efennald, middellærd, onnan, unnorne* beruhen auf assoziation mit *wiþþ, efenn, middell, onn, unn-* usw. Es ist sogar möglich, wie Lambertz s. 101 hervorhebt, dafs hier *utenn, innenn, ald* usw. mit knacklaut anlauteten.

Wenn neben *full iwiss* öfter *fulliwiss, fulligwiss* steht, so

---

[1]) Das *ww* in *owwþerr, nowwþerr* ist dagegen sicher in derselben weise als z. b. das *pp* in *keppte* zu erklären.

müssen die schreibungen mit einfachem *l* darauf beruhen, dafs der hauptakzent auf *wiss* lag und *ful* relativ oder ganz unbetont war, was natürlich kürzung des *l* herbeiführen mufste. Nur durch anlehnung an *full* konnte eine aussprache mit langem *l* entstehen. Die schreibung *fuliȝwiss* beweist uns obendrein, dafs Orrm mit der etymologie des wortes (denn er hat *fŭlĭwiss* sicher als ein wort ausgesprochen) nicht völlig vertraut war. [1])

Die schreibung *efenninng* (neben *effeninng*) beruht wohl auf anlehnung an *efenn* 'like, equal', oder an me. *efenling*, das Orrm **efennlinng* geschrieben hätte. Dagegen glaube ich nicht, dafs *nn* hier als etymologische entsprechung von *nl* angesehen werden kann, wie Lambertz s. 24 vermutet.

Dafs Orrm mit seinen doppelkonsonanten die länge des konsonanten bezeichnen wollte, dafür spricht auch die art und weise, in welcher er sich der akzentzeichen bediente. Er hat wahrscheinlich nicht einmal gemerkt, dafs seine doppelschreibungen in sehr vielen fällen nicht nur die konsonantenquantitäten bezeichneten, sondern auch — dank den lautverhältnissen seiner sprache — die vokalquantitäten. Sonst hätte er wohl nicht lange vokale in geschlossener silbe mit akzenten bezeichnet (z. b. *fór*): der einfach geschriebene konsonant, der auf den vokal folgte, genügte ja, um die länge des vorangehenden vokals anzuzeigen. Dafs er zur bezeichnung der vokalquantitäten akzente (und häkchen) überhaupt verwendete, deutet wohl auf dasselbe hin. Denn es wäre doch unmethodisch von ihm, wenn er durch so verschiedene mittel, wie akzente (bezw. häkchen) und doppelschreibungen der konsonanten, ganz denselben zweck verfolgen wollte, so lange eines von diesen mitteln (akzente und häkchen) diesem zweck völlig entsprochen hätte. Und unmethodisch war Orrm doch nicht!

Betreffs der Orrmschen akzente und häkchen ist neuerdings eine von der landläufigen meinung abweichende ansicht von Deutschbein (Archiv CXXVI s. 49 ff., CXXVII s. 308 ff.) ausgesprochen worden. Nach ihm bezeichnen die akzente reduzierte länge, bezw. halblänge, die häkchen überkürze.

---

[1]) Die schreibungen *þane, whane* (statt *þanne, whanne* (Effer, Anglia Anz. VII s. 179) beruhen wohl auch auf konsonantenkürzung in unbetonter stellung. Über die angeblichen schreibungen *sĭne, kĭne, sŭne, wĭnenn* siehe Effer a. a. o. und s. 167 anm.

Ich kann mich der auffassung Deutschbeins nicht anschliefsen. Was zuerst die akzente betrifft, wäre es doch a priori zu verwundern, wenn er durch sie eine reduzierte quantität bezeichnen wollte — dazu hätte doch Deutschbein etwaige gegenstücke aus irgend einer sprache aufweisen sollen!

Dagegen halte ich, was die akzente betrifft, die grundlagen der Deutschbeinschen darstellung in einer hinsicht für im grofsen und ganzen richtig: ich glaube nämlich, dafs die langen vokale oder gewisse lange vokale zu Orrms zeit unter gewissen umständen reduziert waren oder mit reduzierter länge bezw. halblänge (vielleicht sogar mit kürze) ausgesprochen werden konnten. Ich glaube aber nicht, dafs Orrm mit seinen akzenten diese reduzierte länge bezw. halblänge bezeichnen wollte: dagegen finde ich die annahme psychologisch gut begründet, dafs Orrm unter umständen mit seinen akzenten dem leser die nach seiner ansicht richtige aussprache mit langem vokal energisch einprägen wollte. Besonders einleuchtend finde ich diese erklärung der äufserst häufigen zwei-, ja dreifachen (wie es scheint niemals einfachen!) [1]) akzente vor auslautendem *t* (z. b. *űt, u‴t, ȝe̋t, ȝe‴t, ha̋t, ha‴tt, bu‴tt, ga̋t, ga‴t, wa̋t, lœ̋t, főt, sı̋t, sı‴t, swe̋t, wallha̋t*): wie die sprachgeschichte uns lehrt, läfst sich eine neigung zur reduktion der quantität des vokals hier schon früh spüren, und es ist wohl anzunehmen, dafs zu Orrms zeit neben der sorgfältigeren aussprache mit länge auch halblänge (oder vielleicht sogar kürze) vorkam.

Es ist nicht unwichtig, dafs zwei oder drei akzente sich (nach Deutschbein) in der regel nur bei auslautendem *t* finden,[2]) und dafs hier einfacher akzent niemals vorzukommen scheint. Denn gerade in dieser stellung läfst sich eine verhältnismäfsig frühe reduktion der vokalquantität beweisen. Ich finde deshalb Trautmanns erklärung der akzente in dieser stellung (Anglia XVIII s. 377 f.) ganz zutreffend.[3]) Es ist also

---

[1]) Vgl. Deutschbein, Archiv CXXVI s. 56.

[2]) Daneben ganz selten vor *d*: *ba̋d* (1 mal), *gőd* (1 mal); einmal vor intervokalischem *d*: *rőde*.

[3]) "Dafs Orrm einen, zwei oder sogar drei längestriche über diese vokale setzt, erklärt sich sehr einfach, wenn man annimmt, dafs die neigung zu kürzen schon am anfange des 13. jahrh. eingesetzt hatte, und dafs Orrm

meiner ansicht nach ganz klar, dafs Orrm mit seinen zweifachen und dreifachen akzenten die länge des vokals besonders energisch hervorheben wollte. Es fragt sich nun, was er mit den einfachen akzenten bezweckte.[1])

Es versteht sich ohne weiteres, dafs in solchen fällen, wo er einfachen akzent schrieb, andere verhältnisse vorgelegen haben müssen als in denen, wo er zwei oder drei akzente verwendete; sonst hätten wir eine so klare scheidung zwischen den beiden kategorien nicht zu erwarten.

Es mufs nun zunächst hervorgehoben werden, dafs die einfachen akzente verhältnismäfsig selten sind und aufserdem nicht mit derselben konsequenz auftreten wie die zwei- oder dreifachen, z. b. in *űt* (*ú̋t*). Das material in geschlossener silbe ist sogar recht dürftig: *bǽd* (1 mal), *fór* (17 mal), *tór* (2 mal), *anán* (3 mal), *mán* (1 mal), *fír* (3 mal), *rás* (1 mal) *nǽfrǽr* (1 mal), *þóþre* (3 mal), *tálde* (1 mal), *tácness* (1 mal; zweifelhaft). In offener silbe tritt der akzent etwas häufiger auf, wie die sammlungen bei Deutschbein (Archiv CXXVII s. 308 f.) zeigen.[2]) In fremdnamen (hebräischen oder griechischen ursprungs) ist der akzent sowohl in geschlossener als in offener silbe häufiger.

---

mit seinen strichen sagen will: Das wort *fot, gat, ut, ȝet* usf. hat langen vokal, zwar manche leute, die nicht ordentlich Englisch können, sagen *föt*, aber du freundlicher leser wirst *fōt* sprechen." Dazu will ich nur hinzufügen, dafs Trautmann nicht wufste, dafs in dieser stellung einfacher akzent nicht vorkam. Es ist auch nicht so sicher, dafs *fot* zu dieser zeit geradezu mit kürze ausgesprochen werden konnte.

[1]) Ich habe oben fälle wie *þűt* (< *þu* (*h*)*it*), *hĕ́t* (< *he* (*h*)*it*), *ȝhőt* (< *ȝho* (*h*)*it*) absichtlich nicht besprochen, da die doppelten Akzente hier vielleicht anders erklärt werden können. So fassen Jessen a. a. o. s. 207, Kluge, Grdr. I² s. 1058 den zweiten akzent als elisionszeichen auf.

[2]) Die betreffenden wörter sind: *háte* (adj.), *hátenn* (part.), *láte* (sb.), *láteþþ* (vb.), *lǽte* (vb.), *lǽtenn* (vb.), *sǽte* (sb), *léte* (prät.), *létenn* (prät.), *forrlétenn, swéteþþ* (vb.), *efennméte, wríte, wrí(t)tenn, lítell, wíte* (sb.), *móte, róte* (sb.), *úte, lútenn* (inf.), *rédenn* (pl. präs.), *bédeþþ, wíde, síde, góde* (adj.), *áne, áness, náness, téne* (sb.), *téne* (zahlw.), *séne, béne, míne, tíne* (= *þíne*), *píne, sóne, túne, áre, árenn, láre, máre, fére* (sb. 'power'), *hére* (adv.), *tíme, ríme, cóme, cómenn, lóme, wáke, tákenn, forrtákenn, tókenn, mále, whíle, raþenn, náþe, úþe, síȝe, dríȝerafftless, lífess, wóȝhe.* Hierher gehört *hóleþþ* 9319 (sieh NED.; anders Deutschbein). Es möge hier bemerkt sein, dafs diese wörter im allgemeinen nur 1–3 mal mit akzent vorkommen. Einzige ausnahmen sind *létenn* (5 mal), *áne* (6 mal), *hére* (5 mal), *tíme* (20 mal).

Nach Deutschbein bedeutet der einfache akzent in geschlossener silbe wie in *fór* 'fuhr' reduzierte länge (d. h. eine quantität zwischen länge und halblänge); denselben wert will nun Deutschbein auch den akzenten in offener silbe beimessen. Diese kürzung soll — wenn sie nicht auf unbetontheit oder minderbetontheit beruht — in geschlossener silbe lautgesetzlich und dann auf analogischem wege auf die vokale in offener silbe übertragen worden sein. [1])

Gegen Deutschbeins annahme spricht gewissermafsen der umstand, dafs die fälle in offener silbe zahlreicher sind als in geschlossener. Wenn wir von dem 17 mal belegten *fór* absehen, ist der rest ja recht kümmerlich. Und dieser rest reicht nicht aus, um die vielen fälle in offener silbe, als auf analogie nach den anderen beruhend,[2]) zu erklären. Es scheint da methodischer, oder wenigstens ebenso methodisch, von den fällen in offener silbe auszugehen, und wenn wir das tun, taugt Deutschbeins theorie nichts mehr. Wir müssen dann annehmen, dafs Orrm mit seinen einfachen akzenten — gerade wie mit den zwei- bezw. dreifachen — länge bezeichnen wollte; sein einziger grund, sich mit einem einfachen akzent zu begnügen, war, dafs hier keine von ihm verworfenen aussprachevarianten mit kürzung existierten.

Es ist wahr, dafs in sehr vielen fällen auf den mit akzent versehenen vokal ein dental folgt (dieser umstand ist für Deutschbein vom gröfsten gewicht). Das kann aber zufall sein; man darf auch nicht vergessen, dafs gerade das wort, in welchem der akzent am häufigsten auftritt (*tíme* 20 mal), nicht einen dental nach dem stammvokal enthält, und es geht doch nicht an, dieses wort zu den satzminderbetonten zu rechnen, wie es Deutschbein tut, um eine erklärung des akzents zu finden.

Weshalb nun gerade *tíme* so oft mit akzent geschrieben ist, läfst sich nicht leicht ermitteln. Was dagegen das häufige

---

[1]) Für einige fälle nimmt Deutschbein auch lautgesetzliche kürzung in offener silbe an (Archiv CXXVII s. 311).

[2]) Vokal + *t*, z. b. *é* in *létenn*, soll durch den einflufs einsilbiger formen (z. b. des sing. *lĕ́t* mit halblänge) reduzierte länge erhalten haben. Wer an Deutschbeins erklärung von *lĕ́t* nicht glaubt, kann aber seine erklärung von *létenn* nicht annehmen.

fór betrifft, liegt die vermutung nahe, dafs der akzent hier zur unterscheidung von der präposition *forr* diente. Der einwand Deutschbeins, Archiv CXXVI s. 55, dafs in *forr* die kürze durch *rr* bezeichnet war,[1]) fällt nicht sehr ins gewicht, wenn man beweisen kann, dafs die doppelkonsonanten bei Orrm lediglich konsonantenlänge bezeichneten und dafs Orrm selber sich die tatsache kaum klar gemacht hatte, dafs sie unter gewissen umständen auch über die quantität des vorangehenden vokals aufschlufs geben konnten.

Dafs in den hebräisch-griechischen namen der akzent so häufig vorkommt, ist leicht zu erklären. Orrm hatte ja gewifs gründe anzunehmen, dafs die mehrzahl seiner leser mit der aussprache dieser namen wenig vertraut waren. Er wollte ihnen nun durch seine akzente die seiner ansicht nach richtige aussprache[2]) beibringen: z. b. *Acáb, Cossmós, Salím, Adám*[3]) (neben *Adam*), *Sálemannes, Sabá.* Zwei akzente setzte Orrm bei *Golia̋t, Jafǽ̋th*,[4]) wahrscheinlich weil er von diesen namen oft eine unrichtige aussprache gehört hatte.

Was Orrm mit seinen häkchen bezeichnen wollte, ist für unsere hier erörterten fragen ziemlich gleichgültig. Ich will deshalb diese frage nur kurz streifen. Deutschbein glaubt, dafs Orrm mit ihnen überkürze des betreffenden vokals andeutete. Das kommt mir nun nichts weniger als wahrscheinlich vor. Nehmen wir an, dafs Orrm mit seinen akzenten länge bezeichnen wollte, so bleibt uns eigentlich nichts anderes übrig, als seine häkchen einfach als kürzezeichen aufzufassen. Und ich glaube, das geht ganz gut an. Es ist wahr, dafs die häkchen wie die akzente nicht überall stehen, wo man sie zu erwarten hätte. Auch das kann zufall sein. In vielen fällen wurde das häkchen gesetzt, um das wort von einem anderen mit langem vokal zu unterscheiden z. b. *tăkenn* (vgl.

---

[1]) Deutschbeins worte a. a. o.: "Zur unterscheidung von der präposition *forr* kann der akzent auf *fór* auch nicht dienen, da *fŏr* bei Orrm natürlich als *forr* erscheint" sind wohl so zu deuten.

[2]) Wie Orrm zu dieser aussprache gekommen ist, geht uns hier wenig an. Sie beruhte wohl im allgemeinen auf französischem einflufs.

[3]) Diese beispiele sind an und für sich genug um zu beweisen, dafs Orrm den einfachen endkonsonanten nicht als ein zeichen der länge des vorangehenden vokales auffafste.

[4]) Vgl. Reichmann, Die Eigennamen im Orrmulum, s. 84.

tákenn), *witenn* (**wítenn* ist zufällig nicht belegt, nur das part. prät. *witenn*), und von dem infinitiv wurde das häkchen auch auf formen wie *takeþþ* übertragen.

Man mufs auch mit der möglichkeit rechnen, dafs die häkchen und akzente erst nachträglich eingesetzt wurden, und man kann Orrm nicht verdenken, wenn er von ihnen keinen konsequenten gebrauch machte.[1])

Zuletzt einige einzelbemerkungen.

1. *tōr* 'hard, difficult'. Die zusammenstellung mit altn. *tor-* 'an inseparable prefix in Icel. denoting difficulty' weist Brate, PBB. X s. 59, wegen der vokallänge zurück. Ich glaube jedoch, dafs es möglichkeiten gibt, das me. adjektiv aus dem nordischen praefix herzuleiten.

Im Altnordischen hat das praefix zwei formen *tor-* und *tyr-*, altschwed. *tor-* und *tør.* Diese doppelformen beruhen darauf, dafs das praefix unter gewissen wohlbekannten umständen bald starktonig, bald tieftonig war. Das ursprünglich unbetonte *tor-* scheint früh auch in starktoniger stellung gewöhnlich geworden zu sein. Die entgegengesetzte bedeutung hatte das altn. *auð-* 'leicht' (= ae. *ēað-, īeð-*). Beispiele sind: altn. *torbreytiligr, torbreytr* 'schwierig zu überwinden', *torbónn* 'schwierig mit bitten zu bewegen', *torbótr* 'schwierig zu sühnen', *torfenginn, torfengr* 'schwierig zu gewinnen oder erlangen', *torfyndr* 'schwierig zu finden', *torføra, torføri, torleiði* 'platz wo es schwierig ist zu passieren', *torførr* 'schwierig zu passieren', *torkendr* 'schwierig wiederzuerkennen', *torkenna* 'unkenntlich machen', *torsveig(ð)r* 'schwierig zu biegen', *torteliðr* 'schwierig zu zählen', *tortíma* 'zerstören', *torvelda* 'schwierig machen'. *torvirðr* 'schwierig zu schätzen oder würdigen' usw., *tyrtryggia* 'mifstrauen', altschwed. *torkænna, tørkænna* 'unkenntlich machen'. Über die nordischen formen, ihre erklärung und geschichte, siehe Noreen, Altisl. Gr. § 51, 1 a; 68, 5; 69; 121 anm. 1; 139, 3, Altschwed. Gr. § 64, 3; 84 anm. 7; 268 anm. 2.

Nun scheint auch das Altenglische das praefix *tor-* gekannt

---

[1]) Man vergleiche die nachträgliche und bei weitem nicht konsequente behandlung, die *eo* im Orrmulum erfahren hat. Siehe Hale, Mod. Langu. Notes VIII (1893) sp. 42 ff., Bülbring, Bonner Studien XVII (1905) s. 52 ff.

zu haben (*tor-begete* 'hard to get', *tor-cierre* 'hard to turn, hard to convert'); im Mittelenglischen habe ich nur das sicher aus dem Nordischen stammende *torfēre* 'hardship, difficulty' gefunden. Es ist zwar möglich, dafs *tōr* ein einheimisches englisches wort ist; für nordischen ursprung spricht aber ein anderer umstand, den ich gleich erwähnen werde.

Nun wäre es schon an und für sich möglich, aus *tor-*, dessen bedeutung ja lebendig war, ein adjektiv zu machen; vgl. Lehmann, Das Præfix *uz-*, besonders im Altenglischen (Kiel 1906) s. 83. Ich glaube aber, ein besonderer umstand hat diesen übergang erleichtert. Der gegensatz zu *tor-* war *ēað-, īeð-* (vgl. me. *eðbete* 'leicht zu büfsen', *eðfele* 'leicht zu empfinden', *eðȝete* 'leicht zu erlangen', *eðlete* 'gering zu achten, wertlos', *eðsene* 'leicht zu sehen'). Das entsprechende adjektiv war ae. *īeðe* (angl. *ēðe*), das adverb *ēaðe*. Bei Orrm findet sich nun nicht die zu erwartende form **ēþe* (adj.), wogegen das adverb regelmäfsig *ǣþe* heifst. Das adjektiv lautet bei Orrm *ǣþ* (z. b. 13026: *ǣþ tō shǣwenn*). Dieses könnte ja zwar aus dem adverb abstrahiert sein, in dem *-e* als adverbialendung aufgefafst wurde, *ǣð* also eine rückbildung ("backformation") war; aber es ist auch möglich, dafs das præfix **ǣþ-* der form des adjektivs zu grunde liegt.

Aus diesen verhältnissen ist nun die folgende gleichung entstanden: *ǣð-* (præfix): *ǣð* (adj.) = *tor-* (præfix): X; X = *tor* (adj.). Schwierig zu erklären ist nur die länge des vokals im adjektiv *tor*. Wie im Nordischen aus *uz-* (neben *or-*, *ur-*, *úr-*, *or-*) *ór* entstanden ist (Noreen, Altisl. Gr. § 69), so wäre auch ein nordisches **tór* denkbar. Daneben möchte ich noch die folgende möglichkeit hervorheben: Der vokal im præfix wurde vor einem mit einem konsonanten anlautenden zweiten gliede lautgesetzlich gekürzt (vgl. *ædmod* neben *ǣddmod* bei Orrm). Daraus konnte im Spätaltenglischen oder Frühmittelenglischen die gleichung **ǣð-* : *ǣð* (adj.) = *tŏr* : x (x = *tōr*) entstehen. Vgl. *kēpenn* : *kĕppte* = *hēren* : x; x = *hĕrrde*. Ich ziehe aber vor, *ō* ungefähr in derselben weise wie *ī* in schwed. *hīn* (oben s. 361 anm.) zu erklären: *tōr* war öfter unbetont und stand in der regel vor einem konsonanten. In kompositionsgliedern (bezw. vorsilben) vor einem konsonantisch anlautenden zweiten gliede und in unbetonten wörtern (bezw. vorsilben) trat in zahlreichen fällen lautgesetzlich vokalkürzung ein; daneben

lebte auch die ursprüngliche aussprache mit langem vokal, besonders im simplex, wenn ein solches vorhanden war (vgl. z. b. me. *chappmann* neben *chēp*). Es lag also die versuchung nahe, aus dem præfix *tŏr-* ein adjektiv *tōr* zu machen.

Was nun für meine erklärung von *tōr* besonders spricht, ist die me. nebenform *tere*, das nach dem NED. mehrere male nach 1400 belegt ist, z. b. *tere to tellen* 'difficult to tell'. Ich erkläre dieses direkt aus dem Ostnord. *tør-* 'difficult'. Bei Orrm hätte dies adjektiv wahrscheinlich **tēr* gelautet. Da me. *tere*, wenn meine erklärung richtig ist, nordisch sein mufs (*ø* ist durch den nordischen *R*-umlaut entstanden), scheint es ratsam, auch *tōr* aus dem Nordischen zu erklären.[1])

2. *toþþ* wird von Wh.-H. mit 'rapacity, rapacious appetite' übersetzt und mit ae. *tōþ* 'zahn' zusammengestellt. Diese zusammenstellung ist, wie Brate PBB. X s. 59 hervorhebt,[2]) der quantitätsverhältnisse wegen unmöglich. Auch die von Jessen vorgeschlagene herleitung (Tidskr. for phil. og pæd I. s. 226) aus isl. *tǫð* pl. von *tað* 'manure, dung' ist unmöglich.

Es ist nicht ganz sicher, dafs das wort von Wh.-H. richtig übersetzt ist. Es begegnet an den folgenden stellen:

v. 7184 ff.: *Annd tohh swa þehh iss ned tatt he*
Dredinng annd aȝhe sette
On alle þa þatt lufenn toþþ
Annd woh annd unnsahhtnesse,
To don hemm follȝhenn laȝhe annd griþþ
All þeȝȝre æbære unnþannkess,
Ȝiff þatt teȝȝ þeȝȝre þannþess griþþ
Ne kepenn nohht to follȝhenn.

v. 9316 ff.: *Ȝiff þatt ȝe wel ȝuw lokenn*
Fra clake annd sake, annd fra þatt toþþ
Þat follȝheþþ ȝifernesse.

v. 10200 ff.: *Ȝiff þatt ȝe wel ȝuw lokenn*
Fra clake annd sake, annd fra þatt toþþ
Þatt follȝheþþ gredignesse.

---

[1]) Wie Lehmann a. a. o. hervorhebt, ist die möglichkeit nicht ganz ausgeschlossen, dafs auch ae. *tor-* aus dem Nordischen stammt.

[2]) Vgl. Lambertz s. 47. Anders Morsbach, Me. Gr. s. 67.

Die zusammenstellung mit *wōh* 'evil, wrong, wickedness', *unnsahhtnesse* 'discord', *clake annd sake* 'injury and accusation' (sieh NED.)[1]) spricht nicht gerade für Wh.-Holts übersetzung von *toþþ*; es ist ferner wahrscheinlich, dafs *ȝifernnesse* und *gredignesse* mit 'geiz, habsucht', höchstens mit 'begierde, lüsternheit' zu übersetzen ist. Das spricht auch gegen die bedeutung 'rapacious appetite'; dagegen wäre die bedeutung 'rapacity' schon möglich.

Obgleich also die bedeutung von *toþþ* sich nicht sicher feststellen läfst, möchte ich jedoch eine anknüpfung vorschlagen. Ich halte *toþþ* für ein nordisches lehnwort. Altisl.-altnorw. **toð* kann ich zwar nicht finden, aber im Ostnordischen ist ein solches wort sicher belegt: altdän. *tåd* 'hindernis, verhinderung', dän. dial. *taad* 'hindernis, verzug, verzögerung', *taae* 'bürde' (Molbech, Dansk Dialektlexikon, Dansk Glossarium), dazu das verb altdän. *tothæ* (Jyske Lov.), *tåde* 'hindern, aufhalten' (Kalkar), dän. dial. *taade* 'aufhalten, hindern', *taaen* adj. 'dünn, mager, mifsraten, verkümmert'. Die schreibung *tothær*[2]) im jütischen gesetz beweist, dafs das nda. *å* (*aa*) aus altdän. *ŏ* stammt.[3]) Hierher gehört auch schwed. dial. *toa* f. 'last, beschwerde, kosten, übelstand, schwierigkeit' (Rietz). Das neutr. *töje* bei Rietz gehört wohl auch hierher.

Das ist meines wissens die einzige mögliche anknüpfung, um Orrms *toþþ* zu erklären. Eine schwierigkeit bleibt noch zu beseitigen, die der bedeutungsfrage. Was ist das für ein *toþþ*, das die habsucht oder begierde mit sich bringt? Un-

[1]) Ich bin nicht ganz davon überzeugt, dafs *clake* 'injury, scathe' bedeutet. Die von Wh.-H. angegebene bedeutung 'accusation, fault, vice' und die von Dodd, A Glossary of Wulfstan's Homilies (1908) angenommene 'contention, strife' befriedigen auch nicht ganz. Die stelle bei Wulfstan (*sacu and clacu, hol and hete*) legt die vermutung nahe, dafs es 'chatter, vain speech, slander' (wie *hol*) bedeutet und also mit *claik* (im NED.) zusammengehört. Andere erklärung bei Brate, PBB. X s. 37. Wie Brate hervorhebt, ist Orrm 9316 ff. eine wiedergabe von Lukas III, 14: *Et ait illis: neminem concutiatis neque calumniam faciatis et contenti estote stipendiis vestris.*

[2]) *tothær ham swa at han ma æi burt* (*kummæ*) *meth sine kostæ* Jy. Lov. II 76.

[3]) Die erklärung bei Lund, Ordb. ist, wie Kalkar hervorhebt, unmöglich. Dafs die grundform **tŏð* ist, bestätigt mir auch mein kollege O. v. Friesen, mit dem ich die frage besprochen habe.

willkürlich denkt man dabei an die bekannte stelle im ersten brief des apostels Paulus an Timotheus (VI, 9—10), die im Vulgata-text folgendermafsen lautet: *Nam qui volunt divites fieri incidunt in tentationem et in laqueum diaboli et desideria multa inutilia et nociva, que mergunt homines in interitum et perditionem. Radix enim omnium malorum est cupiditas, quam quidam appetentes, erraverunt a fide et inserverunt se doloribus multis.* Vielleicht bedeutet *topþ* eben diese schlinge der habsucht oder begierde. Vielleicht liefse sich *þatt topþ þatt follȝheþþ gredignesse* (*ȝiferrnesse*) als die 'unzufriedenheit des geizigen' (vgl. Luk. III, 14: *contenti estote* usw.) auffassen. Es wäre vielleicht auch möglich, *topþ* einfach mit 'hindernis, verzug, zauderhaftigkeit', daher 'unbufsfertigkeit' zu übersetzen.

3. *comm* præt. zu *cumenn* soll, wie die præt. *drohh, hoff,* nach Lambertz s. 46 eine kürzung nach analogie der starken verba der IV. und V. klasse erfahren haben. Brate PBB. X s. 38 sagt zu *comm*: "Vielleicht ist eine teilweise angleichung an den plural *cōmenn* anzunehmen, so dafs die quantität des vokals im sg. erhalten, die qualität desselben aber dem plural gleich gemacht ist." Es scheint mir wahrscheinlicher, dafs die kürzung auf satztiefton beruht (s. b. *draȝhenn fórþ* 11907, 11929, *draȝhenn úpp* 16856, *hefenn úpp* 14676, *cumenn dún* 12095). Was besonders *comm* betrifft (es heifst bei Orrm stets so, dagegen *droh* 15 mal, *drohh* 4 mal, *hof* 3 mal, *hoff* 1 mal), läfst es sich aber auch auf nordischen einflufs zurückführen. Was Brate gegen eine solche annahme angeführt hat (a. a. o.), überzeugt mich nicht. Sowohl im Altwestnordischen als im Altschwedischen war das prät. *kōm* sehr häufig, im Altschwedischen war es sogar die normalform. Vgl. Noreen, Altisl. Gr. § 486, Altschwed. Gr. § 356.[1]) Man vergleiche das nord. Lehnwort *cōme* 'coming, advent' bei Orrm, dafs ich in meinen Scand. Loan-words s. 11 anm. 2 richtig erklärt zu haben glaube.[2]).

4. *Drihhtin* wird von Orrm vollkommen als ein eigenname betrachtet. Es hat niemals den bestimmten artikel (also z. b.

[1]) Zur erklärung der altnord. præteritalform *kōm* siehe Ljungstedt, Anmärkningar till det starka preteritum i germanska språk, Uppsala 1887, s. 112 f.

[2]) Dafs ich an Deutschbeins erklärung der schreibungen *cóme, cómenn* nicht glaube, brauche ich wohl nicht zu sagen.

Drihhtin Godd 16720, aber *þe Laferrd Godd* 16712); auch die beispiele aus anderen denkmälern im NED. haben keinen bestimmten artikel. Das gilt auch für alts. *drohtin*, ahd. *truhtīn* (*trohtîn*): letzteres wird sogar oft wie ein eigenname flektiert (Braune, Ahd. Gr. § 195 anm. 1), indem es den akk. sg. *truhtînan* (neben *truhtîn*) hat. Das wort bietet in bezug auf seine form auch im Althochdeutschen schwierigkeiten, die wohl damit zusammenhängen, dafs es als literarisches wanderwort seine eigene geschichte haben dürfte.[1] — Es scheint mir unter diesen umständen nicht möglich, *-īn* in Orrms *Drihhtin* auf den einflufs von me. *almihtīn* zurückzuführen, wie es Kluge tut (Pauls Grundr. I² s. 1059),[2] da diese erklärung sich nicht auf ahd. *truhtîn* anwenden läfst. Die endung aus ae. formen wie *dryhten mīn, frēa mīn* zu folgern, spricht mich auch wenig an. Ich ziehe deshalb vor, in *-īn* (statt *-en*) das lateinisch-romanische, gerade in personennamen so häufige suffix (z. b. *Awwstin*, lat. *Augustinus*) zu erblicken.[3] Ich vermute, dafs gerade ein solches wort der gegenstand volksetymologischer umwandlungen, die auf spintisierungen mönchischer gelehrsamkeit gefufst waren, werden konnte. Die ziemlich internationale endung *-īn* liegt wohl auch in den kontinentalen formen vor.

* * *

Als junger student nahm ich einmal deutsche konversationsstunden bei einer deutschen dame. Ich erinnere mich noch lebhaft daran, wie ich mich darüber ärgerte, dafs sie mir gar zu wenig kenntnisse und fassungsgabe zutraute. Sie redete mich sogar ungefähr in dieser weise an: *gú-tĕ̆nn mŏ́rr-gĕnn, wí gét éss ī-nénn.* Sie sprach also — um mir keine silbe verloren gehen zu lassen — genau so wie der gute Orrm

[1] Vgl. Franck, Altfränkische Grammatik s. 107.

[2] "Das me. adjektiv *almihtín* (genet. *godalmihtines* Vices a. V. 41) mit schwerer endung, verdankt seinen ursprung dem ae. akkusativ *ælmihtigne*: das seit Chro. 1137 für ae. *dryhten, drihten* auftretende, in Hal.-Maid., Jul., und Marh. herrschende *drihtín, drighttín* entsteht unter dem einflufs von *almihtín* oder von ae. formeln wie *drihten mín, fréa min* (as. *drohtín,* ahd. *trohtín* scheinen auch sekundäres *í* zu haben)."

[3] Vgl. Björkman, Archiv CXIX s. 36. — Über *Orrmin* siehe Björkman, Archiv CXXIII s. 23 ff.

schrieb. Und wie sie sprach, so liest noch mancher lehrer und manches schulkind. Ich glaube, ein besuch in der kleinkinderschule — sei es in Deutschland, England oder Schweden — würde leicht den leser von der richtigkeit meiner theorie überzeugen. Wer einmal die konsonanten, die in der ungezwungenen rede kurz sind, bei den leseübungen in der kleinkinderschule hat lang aussprechen hören, der glaubt nicht mehr, dafs die doppelschreibung der konsonanten bei Orrm lediglich vokalkürze bezeichnete.

Wenn noch in unseren tagen lehrer und schulkinder so sprechen und lesen können, wie Orrm schrieb, da fragt man sich: weshalb hat nicht Orrm selber so sprechen können, wie er schrieb? Ich meine nicht im vers, geschweige denn in der natürlichen ungezwungenen rede, sondern nur gelegentlich, als er seine eigene aussprache genau analysieren und seinem eigenen sprachgefühl klar machen wollte, indem er jede silbe betonte, wie es manche leute bei ähnlichen gelegenheiten noch heute tun. Noch heute glauben gebildete, aber phonetisch ungeschulte leute, dafs sie in der natürlichen rede jedes unbetonte wort, jede unbetonte silbe so aussprechen, wie sie diese wörter und diese silben in isolierter stellung, d. h. unter dem hochton, aussprechen. So auch Orrm. Sein orthographisches prinzip war rein phonetisch: er wollte so schreiben wie er sprach. Es galt ihm aber ausfindig zu machen, wie er wirklich sprach. Das war nun keine leichte sache. Sogar geschulte phonetiker des 19. oder 20. jahrhunderts haben sich über ihre eigene aussprache getäuscht. Orrm schrieb nicht so wie er sprach — wenigstens nicht so, wie er im vers oder in der natürlichen rede sprach — sondern er schrieb so wie er zu sprechen glaubte. Das tun noch unsere modernen phonetiker. Und mehr können wir weder von dem einen noch von dem anderen verlangen.

UPPSALA. ERIK BJÖRKMAN.

ZUR GESCHICHTE DES ENGLISCHEN GERUNDIUMS.

An der spitze des dritten heftes des 45. bandes der Englischen Studien veröffentlicht George O. Curme einen beachtenswerten aufsatz, dessen gegenstand der ist: den weg aufzuzeigen, auf welchem das englische verbalsubstantiv die gerundialen geltungen und verwendungen erreichte, welche es heute noch auszeichnen. Verstehe ich Curme recht, so argumentiert er so: da auch andere germanische sprachen das bedürfnis nach einem gerundium empfanden, so ist es nur natürlich, dafs auch die englische sprache dieses bedürfnis empfand. In jenen lassen sich die beweise für die befriedigung dieses bedürfnisses gegen ende des zwölften jahrhunderts nachweisen; in der englischen sprache wesentlich früher und zwar zu einer zeit, wo an sich schon der einflufs einer fremden sprache völlig ausgeschlossen ist, abgesehen vom Lateinischen, dessen einflufs hier nicht wesentlich in frage kommt.

Die betrachtung der einzelnen entwicklungsstufen des englischen gerundiums einer späteren seite vorbehaltend, wollen wir hier zunächst stehen bleiben, um die obigen 'voraussetzungen' Curme's genauer zu betrachten.

Für das bestreben der kontinentalen germanischen sprachen, gerundiale formen zu entwickeln, führt Curme (p. 360) den beleg an: *dâ wart vil michel grüezen die lieben geste getân* Nib. L.; ich kenne noch mehr: Paul in seiner MHD. Gramm. § 296 bietet noch vier oder fünf weitere, und Stoett in seiner MNL. Spraakkunst § 278 bietet gleichfalls eine reihe von derartigen konstruktionen: *Een overliden alle ghescapenheit*; *Toten stortene onse bloet*; etc. etc. Und ähnliches oder gleiches bietet

auch das ME.: *ðurh herborgin wrecche men* V. & V., ein beleg, den Curme selbst, allerdings in unrichtiger verbindung[1]) bringt. Aber, meine ich, die schwierigkeit der frage liegt doch weniger darin, dafs mehrere der germanischen schwestersprachen diesen drang nach gerundialen formen empfanden und bewiesen, sie liegt darin, dafs allein das Englische diesen am verbalsubstantive zur geltung brachte.

Die erstere schwierigkeit zu lösen ist schon nicht leicht, denn wie kam es, müssen wir uns fragen, dafs gerade die drei genannten germanischen sprachen diesen drang empfanden und nicht die anderen; noch viel schwerer zu lösen ist aber die letztere: wie kam es, dafs gerade und allein das Englische bei der umschau nach geeigneten formen auf das verbalsubstantiv verfiel, noch dazu, nachdem es eine zu gerundialem ausdruck passende form schon im infinitiv gefunden hatte. Curme wird doch nicht behaupten wollen, dafs jenes den verbalen gehalt energischer zum ausdruck brachte als dieses. Und er wird doch, andererseits, nicht behaupten wollen, dafs das englische verbalsubstantiv jenen gehalt energischer zum ausdruck brachte als das der anderen genannten schwestersprachen. Gegenwärtig freilich besitzt das Deutsche ein gerundartiges verbalsubstantiv. Curme belegt es aus den Hamburger Nachrichten vom 20. Nov. 1904, und es würde ihm leicht sein, mehr belege zu finden. Wir besitzen es aber nur als eine nachahmung des englischen und auch nur, seit englisches wesen und englische kultur ein so hohes ansehen bei uns geniefst. Es würde Curme schwer werden, derartige konstruktionen wie "eine befassung der semstwos mit der frage einer russischen verfassung" vor, sagen wir, der mitte des 19. jahrhunderts nachzuweisen.

Mit dem hinweise auf die germanischen schwestersprachen ist also nichts gewonnen. Er erklärt nicht nur nichts, er läfst im gegenteil die verhältnisse im Englischen nur noch rätselhafter erscheinen.

Und nun zur frage des beginnes der gerundialen bewegung. Es ist oben gesagt, dafs diese nach Curme's ansicht im Englischen um etwa ein viertel jahrtausend früher einsetzt als in

[1]) Dieser wie die aus den anderen sprachen sind substantivierte infinitive mit verbaler rektion, die übrigen mit *to* sind 'verbale' infinitive.

den anderen germanischen sprachen: also in der besten altenglischen zeit. Sehen wir nun die belege, die er hierfür als beweise beibringt, uns etwas genauer an.

Zum beweise, dafs das ae. verbalsubstantiv gerundiale geltung zu entwickeln beginnt, führt Curme (p. 351) einen Bedabeleg an, in welchem nach seiner ansicht ein verbalsubstantiv durch einen adverbialen ausdruck näher bestimmt ist, nämlich: *þæt ... ge þa þegnunge fulwihte .... gefyllen.* Hätte er jedoch das lateinische original beachtet *ut ministerium baptizandi .... conpleatis* und aufserdem in dem ae. texte, in dessen B. I noch eine ganze anzahl derartiger konstruktionen in noch viel deutlicherer fassung vorkommen, etwas weiter gelesen, so würde er schon selbst bemerkt haben, dafs mit diesem belege nichts anzufangen ist. Curme hat eben nicht beachtet, dafs *fulwiht,* obzwar es im jüngeren AE. regelmäfsig als neutrum verwendet wird, doch ursprünglich ein femininum (Sievers, Gramm. § 267 b) war, und dafs es die Beda-handschriften O und Ca ausschliefslich noch als solches kennen und gebrauchen. Aelfreds übersetzung ist also wörtlich genau, und *fulwihte* ist der genitiv.

Ist nun überhaupt dadurch, dafs eine adverbielle bestimmung in nähere verbindung zu einem verbalsubstantive tritt, schon dessen gerundartige natur bewiesen? Durchaus nicht, denn diese verbindung findet sich bei substantiven beliebiger bildung. Ich erinnere an die von Wülfing angeführten *hider cyme, heonan sið,* die mit fraglicher berechtigung manchmal zusammengeschrieben werden, weiterhin an die wohl stets getrennten *nænig æfter yldo*; *min iu magister*; *mid ofercyme semninga deaþes*, von Wülfing sämtlich Beda entnommen, und hierher gehört nun auch der von Curme (p. 353) angeführte beleg [*seo*] *on morgen deagung* aus *crepusculum ... matutinum*; auch die von mir bei weiterer lektüre gefundenen *Angelcynnes cyme on Breotene* ib. I 16 aus *adventus eorum in Britanniam* und *gehet ... toweard rice butan ende* ib. 25 aus *regnum sine fine ... futurum* gehören schliefslich hierher.

Es war also für das Altenglische durchaus nichts ungewöhnliches, substantiva unmittelbar mit adverbiellen bestimmungen zu verbinden, ebensowenig wie es dies für das

heutige Englisch oder für das heutige Deutsche[1]) ist. Und da das verbalsubstantiv ein substantiv ist wie jedes andere, so ist es irrig, aus seiner verbindung mit einem adverbium zu folgern, dafs es damit und dadurch zu einer anderen wortkategorie übergetreten sei.

So wenig charakteristisch für das gerundium seine verbindung mit einem adverb ist, so unzweideutig kennzeichnend für dasselbe ist seine verbindung mit einem akkusativ-objekte. Die mühe, welche Curme aufwendet, dieses kennzeichen noch für das ae. verbalsubstantiv nachzuweisen, ist darum wohl erklärlich. Dürfte ich einen vergleich aus dem rennsport heranziehen, so würde ich sagen, diese verbindung ist nicht nur das erste, sie ist das einzige bedeutende hindernis auf der entwicklungsbahn des verbalsubstantivs zum unzweideutigen gerundium: ist dieses überwunden, so ist der rest wenig mehr als ein 'walk-over'.

Es ist nun auf den ersten blick ansprechend, wenn Curme (p. 355) behauptet, dafs die zusammensetzungen, die aus objekt und einem beliebigen substantive verbalen gehaltes bestehen, wie *ciricsocn, mannsielen, soþsegen, landbegenga, blodspiwung* etc. dem grammatisch ungebildeten leicht als aus akkusativobjekt und regens bestehend erscheinen konnten, und da sie dies leicht konnten, auch zu nachweisbaren verwechselungen führen m u f s t e n. Dagegen ist jedoch zu bemerken, dafs dann nicht einzusehen wäre, warum solche verwechselungen gerade auf die verbalsubstantive auf *-ung* sich hätten beschränken sollen, dafs aber in wahrheit weder für die verbalsubstantive auf *-ung*, noch für irgend welche anderen verbalsubstantive sich aus gut altenglischer zeit beweise beibringen lassen, dafs eine derartige verwechselung je stattgefunden hätte. Im gegenteil, jene komposita bleiben unter allen umständen komposita und wenn hier eine auflösung statthaben sollte, so kann an stelle des das objekt darstellenden ersten substantives

[1]) Es ist deshalb auch nicht zu verstehen, wie Curme behaupten kann (p. 355), dafs dem englischen *the ride home, the ride back* etc. das deutsche *der heimritt, der rückweg* etc. genau (closely!) entspricht, und dafs die 'components of a German compound substantive are never seperated'. Neben diesen freilich gut deutschen *heimritt* etc. stehen bekanntlich die ebenso gut deutschen 'der ritt nach hause', 'der weg zurück', 'die fahrt hinunter' etc. etc.

nur der objektive genitiv, nie aber der objektive akkusativ, eintreten; dafür ist ein guter beweis der von Curme (p. 352) angeführte Lindisf.-beleg: *non cessavit osculari pedes meos* = *ne blann cossetunges foeta mine,* dessen schreiber zunächst *pedes meos* ganz wörtlich mit *foet mine* übersetzte, dann aber in rücksicht auf das von ihm gewählte verbal-substantiv dem ersteren das *-a* des (objekt-) genitivs anfügte, ohne jedoch aus dem attribut. *mine* ein *min* oder *minra* zu machen. Dafs dies und das *oe* von *foeta* zu der verbesserten fassung nicht stimmte, scheint ihn, wie in anderen fällen, nicht gestört zu haben. Nach Sievers (Gramm. § 281 a. 2) freilich soll das einmalige (!) *foeta* ein wohlgemeinter genitiv sein; dies ist aber schon im hinblick auf *mine* unwahrscheinlich. Die beiden bildungen bleiben eben im guten Altenglischen so scharf getrennt, und so fest gefügt war die struktur der alten sprache, dafs hier eine vermischung nie eintritt und dafs man in einer bindung, deren erster teil aus einem endungslosen substantive (dem stamme) besteht, unweigerlich genötigt ist, eines jener uralten komposita zu sehen, die wir an der spitze dieses paragraphen anführten. Auch bei bildungen, die eine viel stärkere verbale kraft besitzen als das verbalsubstantiv auf *-ung*, steht das objekt im genitiv: *þone forhycgend ura goda* Beda, *ðone godes andettere* ib. und deshalb ist auch *blodspiwung* und *bocræding* nie als *'spitting blood'* und *'reading books'* zu fassen, wenn es Curme (p. 355) auch so übersetzt, sondern als *bloodspitting* und *bookreading.* Und darum war es auch überflüssig, in der form *becrædinge* die möglichkeit der oben geschilderten verwechselung zu erkennen (p. 356), bewies doch schon die variante *boca rædinge* (vgl. Bosw.-Toller s. v.), dafs der Altengländer die form *bec* richtig als genitiv verstand. In der art, wie Curme die möglichkeit einer solcher verwechselung beweist, ist er besonders unglücklich: den beleg *ðonne heo heora becrædon beeodon* begleitet er mit den worten: 'The writer has never met a genitive in an infinitive compound either in English or German.' Gewifs, ich auch nicht! Aber *-rædon* ist eben gar kein infinitiv, sondern der akkusativ des abstraktums *ræde* = 'lectio, reading, lesson' und darum das voranstehende *bec* eben wieder der objektive genitiv. Zu der äufserung, dafs "the first component is not a bare stem but an inflected accusative plural and the first step toward the

final dissolution of the compound had been taken", lag also nicht der geringste anlafs vor. Sie beruht auf eben derselben unbedachten voraussnahme, die wir schon oben zu rügen hatten.

Hiermit sind wir am ende mit den beweisen, welche nach Curme's ansicht dartun sollen, dafs der trieb, gerundiale formen zu entwickeln, schon in altenglischer zeit sich zu äufsern beginnt; und da wir hier von diesem triebe nichts zu spüren im stande waren, bleibt uns nichts übrig, als unser augenmerk zu richten auf die folgende oder besser (da Curme's zeitlich folgende belege dem ende des 12. jahrh. entstammen) die übernächste: die frühmittelenglische zeit. Hiermit treten wir aber in eine sprachperiode ein, in der jener bewufste fremdsprachliche einflufs, den Curme unter allen umständen zu eliminieren gedachte, sehr wohl wirksam werden konnte. Curme behauptet zwar bei gelegenheit (p. 377): "This clumsy construction .... is found in the twelfth century before French had in any way influenced English syntax." Die nicht wenigen romanischen parallelen zu ausschliefslich frühmittelenglischen konstruktionen, die der verfasser in meinen späteren untersuchungen finden konnte, hätten ihn aber wohl eines anderen und besseren belehren können.

Zu der frage des romanischen einflusses auf die englische syntax im allgemeinen sage ich hier nur folgendes:

Da es (begreiflicher weise) nicht nur mir, sondern jedem ernsten gelehrten daran liegen mufs, dafs der gegenwärtige stand der nun schon recht alten kontroverse nicht verschoben wird, so halte ich es für meine pflicht, gegenüber Curme's ansicht "This remark (scil. of Kellner's: 'this construction is due to the French original!') belongs to a long list that ought to be stricken out of our learned literature; they will soon appear queer to readers for we are fast coming to the clear insight that French influence upon English syntax has been greatly overestimated" (p. 377), die bisherigen ergebnisse jener kontroverse hier kurz in erinnerung zu bringen: D a v e r n u n f t g e m ä f s u n d e r f a h r u n g s m ä f s i g j e d e r s t ä r k e r e l e x i k a l i s c h e e i n f l u f s o h n e s y n t a k t i s c h e n e i n f l u f s w e d e r d e n k b a r n o c h i n d e r w i r k l i c h k e i t n a c h w e i s b a r i s t, s o h a t, d a d e r g e w a l t i g e l e x i k a l i s c h e e i n f l u f s d e s R o m a n i s c h e n a u f d a s E n g l i s c h e n i c h t g e l e u g n e t w e r d e n k a n n, d e r j e n i g e, w e l c h e r d e n e n t s p r e c h e n d e n

einfluſs auf syntaktischem gebiete bestreitet, die pflicht, jeden einzelnen fall, jede einzelne romanisch-englische parallele dadurch zu entkräften, daſs er eine altenglische parallele, oder wenigstens eine solche, aus den nächstverwandten germanischen sprachen beibringt. Bezüglich der letzteren sind aber, wie ich ausdrücklich erwähne, im allgemeinen nur belege aus der ältesten sprachperiode (abgesehen vom Altnordischen) beweiskräftig, weil die jüngeren perioden unter demselben, wenn auch schwächeren, einflusse standen wie das Mittelenglische. Für das Mittelniederländische läſst sich dies leicht beweisen. Schwerer ist der beweis für das Mittelhochdeutsche zu erbringen, da hier für diese frage, abgesehen von anfängen und versuchen, wie in den wörterbüchern von H. Paul und Weigand (Bahder-Hirt-Kant), noch das meiste zu tun ist.

Ergänzend füge ich folgendes bei:

Schon in der einleitung zu meinem Indefinitum, Anglia 26 p. 470 ff., wies ich auf grund der damaligen ethnologischen verhältnisse darauf hin, daſs in weiten schichten des englischen volkes im 13. und 14. jahrh. eine weitgehende sprachmischung bestanden haben müsse, und ich habe an eben der stelle einige literarische belege beigebracht, die für diese sprachmischung den augenscheinlichen beweis liefern.

Ich bin nun heute in der lage, einen weiteren beweis für die existenz dieser mischsprache beibringen zu können. Nach Godefroy s. v. *patroullart* schreibt das MS. Soiss. 210 der Somme des V. et V.: *Il prie Deu patroullart comme cil qui prie Deu moitié franceis moitié latin* und diese fassung wird auf den verfasser Laurent selbst zurückgehen, dem als Franzosen diese art misch-masch (*patroullart* von *patrouil* = *'puddle', 'mud'* O. D.) naturgemäſs am nächsten lag. Diese originalfassung aber wird von dem schreiber des MS. Maz. 809 abgeändert wie folgt: *il parole a Dieu patroulart comme cil qui parole moitié françois moitié anglois!* Und es ist klar, daſs erstens dieser schreiber, wenn nicht selbst ein Normanne, so doch mit den sprachverhältnissen der Normannen in England engvertraut war, zweitens, daſs er hier nicht auf ein mit gelegentlich englischen worten gespicktes Normannisch, sondern auf ein etwa zu gleichen teilen aus Englisch und Normannisch zusammengesetztes misch-masch sich bezieht; dies wäre dann

also eine theoretische bestätigung der existenz jener mischsprache, wie ich sie in der einleitung zu meinem "Indefinitum" (p. 471) aus Wright's Pol. Songs so glücklich belegen konnte, und ich will hier nochmals hervorheben (vgl. Indef., Einl. p. 466 ff.), dafs gerade die hier gemeinte mischsprache, die sprache der Englisch radebrechenden Normannen von eminenter bedeutung für die weiterentwickelung der englischen sprache gewesen ist. Zum schlusse bemerke ich: da Laurent die Somme 1279 schrieb und wir die abschrift des MS. Maz. kaum vor ende der 90er jahre ansetzen können, der sonst so selbständige bearbeiter Dan Michel aber an der bewufsten stelle gehaltlich nichts zu ändern findet (*he spekþ to god patroyllart, ase þe ilke þet spekþ half englis and half urenss*), so erhalten wir für die existenz jener mischsprache die zeit von ca. 1290 bis (wenigstens) 1340, dem jahre der vollendung der Ayenbite. Von dem terminus a quo, dem jahre, in welchem jene mischsprache aufzufallen begann, werden wir weiterhin noch zu reden haben.

Ob nun aber eine solche hochgradige sprachmischung ohne gleichzeitige syntaktische kreuzungen sich denken läfst, das zu erwägen, kann ich getrost dem leser überlassen.

Hiermit lassen wir diesen gegenstand fallen. Es wird sich später mehrfach gelegenheit finden, das hier gesagte weiter auszuführen und materiell zu belegen.

Und nun zu dem gange der entwicklung, den das neue gerundium in der folgezeit genommen. Nach Curme entwickelt das gerundium alle seine heutigen gebrauchsweisen aus seiner eigenen kraft, aus sich selbst, allein. Weder der infinitiv noch das part. präsentis treten ihm hilfreich zur seite. Curme gibt nur zu, dafs im laufe der zeit gelegentlich das eine das andere verdrängt habe, das eine dem anderen gewichen sei. Dafs das eine an dem aufbau des anderen tätigen anteil genommen, und dafs so namentlich auch das gerundium von der beihilfe eines der anderen oder beider nutzen gezogen, läfst er durchaus nicht gelten, und er läfst sich in dieser seiner überzeugung weder von Sweets ansicht (p. 372) noch von der der gelehrten des O. D. (p. 369), noch von der anderer 'eminent scholars' beirren, von der meinigen ganz zu schweigen.

Dabei begegnen ihm eine reihe von versehen und verwechselungen. Infinitive erscheinen ihm als gerundien und

umgekehrt, gerundien als partizipien und vice versa, und nicht nur in fällen, wo die schwierigkeit des stoffes den fehlgriff wohl erklärlich macht, sondern leider auch dort, wo eine strengere beachtung der laut- und formengeschichte den verfasser vor einem irrtume hätte bewahren können. Es wäre kleinlich und aufserdem zeitvergeudung, diese fälle hier aufzuzählen. Der fachmann wird aus den im vorhergehenden besprochenen teilen ohnehin auf die folgenden nicht besprochenen zu schliefsen im stande sein. Und überdies wird aus dem, was ich weiterhin zu sagen haben werde, das meiste von dem, was hier hätte angemerkt werden können, sich von selbst korrigieren.

"The gerund can only be completely understood when its historical development has been carefully studied" sagt Curme auf p. 359, und ich möchte nicht geradezu behaupten, dafs er diese seine ansicht in seiner arbeit nicht beherzigt hätte. Sein hauptfehler aber scheint mir der zu sein, dafs er diese historische entwickelung gar zu sehr mit den augen des modernen Engländers durchforscht hat. Auf der höhe der entwickelung stehend, verfällt er, und nicht nur er, sondern der englisch-geborene überhaupt gar zu leicht in den fehler, moderne anschauungen und gedanken einer ausdrucksweise unterzulegen, deren entwickelung um drei, vier, fünf stufen hinter der ihm geläufigen zurückliegt. In den allermeisten fällen hatte jener ausdruck 'damals' einen ganz anderen gefühls- und gedankeninhalt, als er jetzt besitzt, und um sich seines voll und ganz zu bemächtigen, hat der moderne Engländer eine mühe und ausdauer aufzuwenden, die der der erlernung einer ihm völlig fremden sprache gleichkommt. Eine mühe, die er sich nur dadurch in etwas erleichtern könnte, dafs er sich eine der hinter der seinigen in der entwickelung zurückgebliebenen aber noch lebenden nächstverwandten sprachen, wie das Holländische oder Deutsche es ist, zu eigen macht, aber zu eigen macht in des wortes vollster bedeutung.

Und hiermit gerade berühren wir den punkt, von dem aus die holländische und deutsche (und weiterhin skandinavische) mitarbeit an themen der englischen sprachhistorie nicht blofs als duldbar, sondern geradezu als notwendig erwiesen werden kann: da unsere sprachen ihrer entwickelung nach dem Mittelenglischen des 13. oder 14. jahrhunderts entsprechen und mit

diesem, ihren vorstufen, ihren entwicklungstendenzen nach, ihrem ganzen gefühls- und anschauungsgehalt nach, übereinstimmen, und da überdies kein Engländer unsere sprachen so meistern wird wie wir selbst, so sind wir die gegebenen, die geborenen mitforscher an der englischen sprachgeschichte, so weit diese sich mit syntaktischen fragen befafst.

Freilich werden wir unserseits, in den gegensätzlichen fehler verfallend, geneigt sein, in der lebenden sprache noch ältere zustände zu erblicken, die diese längst überwunden hat. Aber den folgen dieses fehlers werden wir Kontinentalen leichter entgehen können als der Engländer dem ihm drohenden, da unsere begabung für die erlernung fremder sprachen die des Engländers bei weitem übertrifft.

Die kontinentalen fachkollegen werden es mir verzeihen, wenn ich mich hier über dinge verbreite, die ihnen als selbstverständlichkeiten erscheinen müssen. Nach den hier und da von Engländern und Amerikanern geäufserten ansichten, ansichten, die sich auch in der im vorliegenden besprochenen arbeit Curmes nicht undeutlich offenbaren, sind diese dinge aber für jene durchaus keine selbstverständlichkeiten, und es ist deshalb vielleicht nicht unnütz, sie einmal offen und ungescheut auszusprechen.

Diese worte haben, wie ich es offen betone, nicht den zweck, die arbeiten der Kontinentalen im allgemeinen, oder im vorliegenden konkreten falle meine demnächst folgende eigene arbeit, auf ein überragendes piedestal zu stellen. Sie haben nur den zweck, eine gewisse anderwärts herrschende selbstüberschätzung zu bekämpfen und unsere stellung als die gleichberechtigter mitforscher zu begründen. Aus voller absicht habe ich deshalb oben den ausdruck 'mitforscher' gewählt. Denn da auf die geschilderte art unser aller fähigkeiten sich in der wünschenswertesten weise gegenseitig ergänzen, so haben wir keinen anlafs 'to stryve as dide the houndes for the boon', sondern im gegenteil allen anlafs uns zu vertragen, da nur so unsere wissenschaft zu dem rechte kommen kann, das ihr gebührt.

Meine im folgenden hefte zu veröffentlichende arbeit mag, wenn auch in anderer weise, ebenso zu tadel anlafs geben wie die Curmes. Sie ist überhaupt keine konkurrenzarbeit zu dieser, da sie vor mehr als 15 jahren geplant wurde als eine

studie über den weg, auf welchem das Englische sein angestammtes partizipium präsentis verlor und auf welche weise es sein neues modernes entwickelte.

Seit mehr als 15 jahren, wie gesagt, habe ich belege für diese studie gesammelt, und ich hätte sie vielleicht schon veröffentlicht, wenn mir in bezug auf gewisse, glücklicherweise für unsere zwecke untergeordnete, punkte das belegmaterial nicht zu unvollständig geschienen hätte.

Jetzt, da meine arbeit nach vielen richtungen hin vermehrt und erweitert worden ist, und da die Englischen Studien dieser an sich schon so interessanten frage einen so hervorragenden platz eingeräumt haben, habe ich kein bedenken mehr, eine arbeit zu veröffentlichen, die, wenn stellenweise auch jetzt noch ergänzungsbedürftig, ihrem plane nach mit der an jener stelle erschienenen, zu einem grofsen teile sich deckt.

HALLE im Mai 1913. EUGEN EINENKEL.

Corrigendum.

On some uses of the Indefinite Relatives in Old English and on the Origin of the Definite Relatives.

S. 292 § 10, a. Hogodon georne etc. and the note are to be left out.

Olaf Johnsen.

393.

SIR GAWAIN AND THE GREEN KNIGHT.

CONSIDERED AS A "GARTER" POEM.

Bibliography of works consulted.

1. On the Arthurian cycle and Gawain.
   - a) Ker: Epic & Romance.
   - b) Courthope: Hist. of English Poetry.
   - c) Weston: Legend of Sir Gawain; London 1897.
   - d) Thomas: Syr Gawayne & the Grene Knyȝt: Zürich 1883.
   - e) Prose Merlin; Early Eng. Text Socy: London 1869.
   - f) Neilson: Huchown of the Awle Ryale: Glasgow 1902.
   - g) Madden: Syr Gawayne; London 1839.
   - h) Bishop Percy's Folio M. S. Ed. by Hale, Furnivall & Child; London 1868.
2. Re Fourteenth Century History.
   - a) Longman: Life & Times of Edward III; London 1869.
   - b) Mackinnon: History of Edward III; London 1900.
   - c) Dictionary of National Biography; Black Prince; Lionel, Jno. of Gaunt, Lady Joan etc. about thirty articles.
   - d) Da[illegible] National Life in Early Eng. Liter: London 1908.
   - e) Froissart: Chronicles: tr. Johnes, London 1808.
   - f) Jehan le Bel: Chronique; Paris 1904—05.
   - g) Hardyng: Chronicle.
   - h) Geoffrey Baker: Chronicon; London 1889.
   - i) Chandos Herald: Prince Noir; London 1883.
   - j) Dugdale: Baronage.
   - k) Scalacronica.
   - l) Chronicon de Lanercost.
   - m) Brenan: 'History of House of Percy'.
   - n) Chronique Normand.
3. Topography and Heraldry.
   - a) Ormerod: Hist. of Cheshire; London 1682.
   - b) Dugdale: Monasticon Anglicanum.
   - c) Dugdale: Baronage.

d) Hartshorne: Antiquities of Northumberland; London 1858.
e) Hodgson: History of Northumberland;
f) Bartholomew: Survey Atlas.
g) Bacon: Gazetteer. O. S. Map.
h) Woodward & Burnett: Heraldry: London 1892.
i) Chambers Encyclopedia: London 1906.
j) Burke. General Armoury.
k) Burke. Peerage.

4. Re Order of the Garter.

a) Beltz, Lancaster Herald: Order of the Garter; London 1841.
b) Sir H. Nicolas: Orders of the Knighthood; London 1842.
c) Dr. Shaw: Knights of England; London 1906.
d) Selden: Titles of Honour; London 1631.
e) Chambers Encyclopedia.

5. Armour, Old Customs, etc.

a) Planche, Cyclopedia of Costume, London B.
b) Modern Philology, Apl. 1908.
c) Jno. Hewitt: Ancient Armour; London 1860.
d) Nichols: Progresses of Queen Elizabeth; London 1823.
e) Wood: Wedding-day in all Ages: London 1869.
f) Rowbotham: Troubadours and the Courts of Love; London 1898.
g) C. G. Coulton: Chaucer & his England; London 1908.
h) Notes & Queries.
i) Encyclopaedia Britannica.
j) Encyclopédie Française.

Syr Gawayn and the Grene Knyȝt.

If one were to take up this fourteenth century romance, after reading Tennyson's 'Idylls of the King', it would come as a shock to find that, instead of being 'light of love', Gawain is declared after his temptation to be the most faultless knight that ever walked and

'As a pearl by a white pea is of prys more,
So is Gawayn, in good fayth, by other gay knights.'
(l. l. 2365—6.)

Sir Gawain is however overcome with shame for his breach of faith, but when he returns to Arthur's court everyone praises him and the knights of the Round Table resolve to wear a green girdle in honour of Gawain.

This adoption of the girdle as a badge of the Round Table takes great significance when we observe that at the end of

the poem a later hand has written the famous motto of the Order of the Garter:

Hony soyt qui mal pence.

This gives a key to the poem, written in 1362, some fourteen years after the Order was founded. The poem also throws light on some obscure points in the history of the foundation of the Order. We shall see that: —

1. The poem was written in 1362.
2. The topography points to a castle in Cheshire, Beeston in fact, as the Green Castle.
3. The poem closely describes a Garter feast and the dress of a K. G.
4. The Black Prince and Lady Joan link together Beeston Castle and Liddel Castle and harmonize the romance with history.
5. The 'lace', girdle, or garter, was a wedding favour.
6. The poem glorifies the Black Prince as Gawain; while the lace or garter was the wedding favour of his wife Joan, 'the Fair Maid of Kent'.

1. Date of poem.

Mr. Geo. Neilson ('Huchown of the Awle Ryale'; Glasgow 1902) shows that the Arthurian alliterative poems glorify King Edward III and his sons and that the events of the years 1346—1364 were reproduced with great faithfulness in such poems as the Morte Arthure, where the sea-fight off Winchelsea and the battle array of Crecy are used. Also in 'Wynnere and Wastoure' and especially in the 'Awntyrs of Arthure' and 'Golagros and Gawayne'. In all these Arthur = King Edward and Gawain = the Black Prince. Now observe the lines 552—3 in Syr Gawayne, speaking of those who took leave of the hero when he went to find the Green Chapel: —

'Sir Doddinaval de Savage, the *Duke of Clarence*,
Lancelot, and *Lionel*, and Lucan the good ....

Neither Sir Lionel nor the Duke of Clarence appear in any Arthurian poem or source before 'Syr Gawayne'. Now King Edward's popular and handsome son Lionel, was made the first

English Duke of Clarence on the King's birthday, November 13th 1362, which was celebrated with great magnificence. The King made his eldest son, Edward, Prince of Acquitaine and Gascony; his second son Lionel, was made Duke of Clarence; and his third son, John of Gaunt, was made Duke of Lancaster. What more fitting occasion for a courtly poet to write a 'Garter' poem and compliment the King and his three sons who were all knights of the Order! The poem says moreover that Arthur (i. e. King Edward)

'. . . Wolde never ete.
Upon such a dere day, er hym devised were
Of sum aventurus thyng an uncouthe tale,
Of sum mayn mervayle, that he myght trawe,
Of alderes, of armes, of other aventurus . . .
(l. l. 91—95).

The title Duke of Clarence has been regarded as derived from the town of Clare in Suffolk, the lordship of which had descended from the Gloucester house of Clare to Lionel through his first wife Elizabeth de Burgh. Others say the title is derived from the French form of the name of the Greek Klarenza, a port on the west coast of the Peloponesus. Before the invasion of the Turks it was an important place and gave the title of duke to the eldest son of the Prince of Achaia. The title is said to have descended to, and been brought to England by. Queen Philippa, Lionel's mother (Chambers Encyc.) This reference to Lionel, Duke of Clarence, has not previously been used to fix the date of the poem. The Encyclopédie Française, under the heading Clarence, refers to King Edward's son, Lionel, and speaks of the title as an English one. There is no mention of either a Lionel or a Duke of Clarence in Geoffrey of Monmouth.

2. The Castle of the Green Knight.

The topography of the poem is somewhat confused. Fytte I is occupied with events at Camylot. This is evidently Windsor or Winchester whose bishop was Garter prelate; because when the knight, Sir Gawayn goes to find the Green Chapel he journeys 'thurgh the ryalme of Logres' (i. e. England): —

'Til that he neghed ful neghe in to the Northe Wales;
Alle þe iles of Anglesay on lyft half he haldeȝ,

& fareȝ over the fordeȝ by the for-londeȝ,
Over at the Holy-hede, til he hade eft bonk
In the wyldrenesse of Wyrale' ....
(ll. 695—701)

Now Holyhead is *on* one of the isles of Anglesea; and it is evident that the poet was thinking of Holywell in Flintshire, whence there is a ford across the Dee to the Chesire Wirrall. Gawain enquires for the Green Knight and the Green Chapel and arrives at a castle in a hilly district. It turns out in the end that his host is the Green Knight and the Green Chapel is only three miles away.

The poet, however, was too good an artist to give such an uncanny being as the Green Knight too precise "a local habitation and a name". It is very significant that the author of the ballad of the Green Knight — a *rifacimento* of the romance under discussion — the author, I say, states categorically concerning the Green Knight

"att a Castle of flatting was his dwelling
in the fforest of delamore."

(See Bishop Percy's Folio Manuscript ed. by Hale &c. London, 1868; vol. II. p. 58 ff.). The romance says (ll. 701—2)

"... In the wyldrenesse of Wyrale; wonde ther bot lyte
That auther God other gome wyth goud hert lovied."

The retainer, guiding Sir Gawain to the Green Chapel, warns him

"Ther woneȝ a wyȝe in that waste, the worst upon erthe;
(l. 2098)

.... Ther passes non bi that place, so proude in his armes
that he ne dynneȝ hym to dethe, with dynt of his honde
...... For be hit chorle, other chaplayn ....
.... Monk, other masse-prest, other any mon elles ....
(ll. 2104—8).

Why this spiteful criticism of Cheshiremen?

This is really an echo of the contemporary great disturbances in the neighbourhood of Delamere Forest, Beeston Castle, Vale Royal and Chester.

Therefore in 1353 Prince Edward, as earl of Chester, marched to the neighbourhood of Chester "to protect the justices who were holding an assize there. The men of the earldom offered to pay him a heavy fine to bring the assize to an end; but when they thought they had arranged matters the justices opened an inquisition of trailbaston, took a large sum of money from them and seized many houses and much land into the prince's, their earl's, hands." (Dict. of Nat. Biog.: art. Edward, the Black Prince). Trailbaston, or trailbâton, was the name of one of a class of disorderly persons, banded robbers, murderers and incendiaries, who gave great trouble in the reign of Edward I., and were so numerous that judges were appointed expressly for the purpose of trying them. The two justices at Chester in 1353 were Shareshull and another. Shareshull is mentioned by name in "Wynnere and Wastoure" (l. 317) another alliterative poem. This poem, along with "Syr Gawayne" Mr. Neilson claims as written by Sir Hugh of Eglintoun, also a judge.

Ormerod's "History of Cheshire" (3 vols. London, 1882) does not mention any Flatting Castle in the forest of Delamere; but Beeston Castle is the only castle there that was contemporary with the times of the Black Prince, and it tallies with the description in the romance.

Romance castle.	Beeston Castle.
a) Gawain rides into a forest "Of hoar oaks full huge a hundred together (l. 743).	Oaks now flourish there, the remains of an ancient forest.
b) He sees "Above a lawn on a hill, a castle, (l. 763).	Stands on a bold insulated sandstone rock, on one of the Peckforton hills.
c) He observes its deep ditch (l. 768).	Has a deep ditch cut in solid rock.
d) He observes its fine barbican (l. 793) and round towers at intervals along the walls etc. (l. 795).	Has ruins of outer wall with 8 round towers. Built XIIIth century. A square tower defended the entrance to the court-yard.

The Black Prince held Beeston Caste and, previously, Thomas, Earl of Lancaster, held it. The latter assumed the name "King Arthur" in writing to the Scots. About three miles away on Bickerton Hill is a cave, now called Mad Allen's Hole, that would fit the description of the Green Chapel "an old cave" &c. (l. 2182). It is now almost completely blocked up by a fall of rock.

3. The Garter feast and dress of a K. G.

The parallels between the poem and the actual ceremonies, and dress of the Order are too close to be accidental and several points seem to show that the poet was describing some feast he had actually seen. I quote from Sir Harris Nicolas.

Nicolas.	Syr Gawayne.
a) The brotherhood went to hear matins. At the end of the service the king and knights offered gold and silver, which belonged to the Dean and Prebends of St. George's Chapel, Windsor (p. 403 f.).	"The chauntre of the chapel cheved to an ende; Loude crye watȝ ther kest of clerkeȝ and other, Nowel nayted o-newe, nevened full ofte; & syþen riche forth runnen to reche honde-selle, ȝeȝed ȝeres ȝiftes on high .... (ll. 63—67).
b) The knights washed before sitting down to dinner (p. 412).	When thay had waschen, worthyly they wenten to sette
c) The first mess was placed on the table before the king entered (p. 412).	Bot Arthure wolde not ete til all were served (l. 85).
d) Trumpets, drums and fifes played (p. 412).	Then the first cors come with crakkyng of trumpes ... (l. 116). ... Nwe nakryn noyse with the noble pipes (l. 118).

e) The queen was often there (p. 412).	Whene Guenore ful gay, graythed in the myddes, Dressed on the dere des ..... (ll. 74—5).
f) Two knights had a "mess" between them, or a knight had one to himself if his vis-à-vis were not present (p. 412).	There gode Gawan watʒ graythed ..... & Agravayn a la dure mayn on that other syde sittes (ll. 108—9). Ay two had disches twelve (l. 128). & Ywan, Vryn son, ette wit hym-selven (l. 113).
g) When an election of a new knight has been made he is called in; invested; then goes to the chapel always bare-headed (p. 416).	When he watʒ hasped in armes .... So harnayst as he watʒ he herkneʒ his masse Offred and honoured at the heʒe auter (ll. 590—3). After this is ended ..... "Thenne hentes he the helme" (l. 605).

(Nicolas: Orders of Knighthood 3 vols. London 1842.)

Beltz (Order of the Garter, Lond. 1841) speaking of the founders of the Order asks, "Why were such youths chosen as Knights of the Garter?" Compare the remark of the Green Knight in Arthur's hall: —

"Hit arn aboute on this bench bot berdleʒ chylder" (l. 280).

Youths were chosen because the "garter" was a wedding favour given to the bridesmen and bachelors.

As regards the dress, Mr. Hamilton (Modern Philology April 1908) writes at length on the hood in the poem, called a "capados". He quotes entries from the accounts of Marreys, King Edward's tailor, for the years 1345—1349 for making "capedhusts" and lining them. The references in the poem are at line 983, ll. 155—6 where it is said to be lined with

ermine; l. 186 speaks of a king's capados; ll. 880—1; l. 2297 "Halde the now the hyȝe hode, that Arthur the raȝt". Mr. Hamilton demonstrates that "capados" is a corruption of Cappadocia and that the hood of the poem is the Garter hood. The knights of the order were especially known as the Knights of St. George, that is St. George of Cappadocia. Planche (Cyclopædia of Costume 2 vols. Lond. 1876) has an illustration of a fourteenth century hood, which exactly tallies with the descriptions in the poem and also with the illustrations in the M. S. (Cotton Nero Ax).

4. The Black Prince and Lady Joan link history and romance.

The popular story told to account for the choice of a garter as the emblem of the Order, says that once when King Edward was dancing with Catherine, Countess of Salisbury, at a court ball, her garter fell to the ground. He stooped and handed it back to her. Then the courtiers began joking about the incident until he turned and silenced them with the words which became the motto of the Order "Honi soit qui mal y pense", that is, "Cursed be he who thinks evil of it". Artists have painted for us the scene, and given it a false authenticity; for the story is not related by Froissart nor by any of the old chroniclers before Polydore Vergil who came to England 150 years after the founding of the Order.

Froissart does indeed say that the King fell deeply in love with the Countess when the Earl was a prisoner in Paris and the King had gone to raise the siege of "Salbury" castle. The Countess, however, repelled the King's advances with great spirit and he went away disappointed. (This incident is reversed in the poem). She also kept out of his way when in 1342 he made grand jousts and feasting in London and eagerly pressed for her to be present. What seems to support Froissart's version of the castle incident is the fact that the son of the Countess, William Montacute, who succeeded his father as Earl, was apparently in quite good favour at the court. He was knighted by the Black Prince at La Hogue in 1346; was one of the founders of the Order of the Garter; and was a suitor for the hand of the King's niece, Joan, the Fair Maid of Kent. William's mother,

Catherine, Countess of Salisbury died in 1349 and I have not seen it suggested that the king fell in love with her after his return from France in 1347. However compare the account of Jehan le Bel, below. It is usually said that Wm. Montacute, the father died of wounds received whilst jousting at Windsor in 1343. It may be observed that the Order was founded to the honour of the Holy Trinity, the Virgin Mary, St. George of Cappadocia, and St. Edward the Confessor. St. George of course rescued the maiden who was being attacked by the dragon; so that Froissart's castle incident would fit in. The collar of the Order which has an image of St. George and the dragon attached to it was first worn in the reign of Henry VIII. Froissart calls the Order the "Confrairie de Saint George ou de les Chivaliers de la bleu jartier".

4a. Fourteenth century "druerie".

We must however beware of judging the fourteenth century by our standards. In the romance we are studying we find mention of "druerie" and "love-talking" as though it were a science. For instance when Gawain arrives at Bernlak's (i. e. the Green Knight's) castle and says that he is Gawain from Arthur's court, all the inmates of the castle congratulate themselves on having received "the fine father of nurture" (l. 919) and they confidently expect to "learn of lovetalking" (l. 927). Now in the Middle Ages love was a science and the troubadours sang passionately of their lady-loves. There were also Courts of Love presided over by great ladies who heard complaints of lovers and gave judgment. In his book "Troubadours and the Courts of Love" (London 1898) Mr. J. F. Rowbotham shows that these Courts took themselves very seriously — a feat difficult, but necessary, for us with many mediaeval beliefs and customs — necessary surely if we are to understand and explain a poem throbbing with mediaeval life. There were thirty-one laws to guide lovers and it may not be amiss to notice that the lady tries Sir Gawain on the lines of several of the laws. For instance law number two says: —

> "A person who cannot keep a secret can never be a lover."

Compare line 1862. The lady, after giving Sir Gawain the green lace, or girdle — "...... besought him, for her sake, to discover it never". Sir Gawain keeps faith with the lady at the expense of his promise to his host and he comes to shame thereby.

Again rule 3 is: —

"No-one can really love two people at the same time."

The lady hints at this when she is foiled in her wooing: —

> ".... blame ye deserve
> If ye love not that dear next to you
> Before all the wights in the world wounded in heart
> But if ye have a mistress, more dear, that you like better
> And keep faith to that lady, plighted so deeply,
> So that it does not please you to loosen — and that I now believe —
> And that ye tell me that now truely I pray you,
> For all the loves alive conceal not the truth
> For guile" (ll. 1779—87)

Sir Gawain avails himself of rule five when he refuses to take a kiss from the lady without leave: —

"Favours which are yielded unwillingly are tasteless."

Compare lines 1303—4: —

"I shall kiss at your commandment, as becomes a knight,
And fear lest he displease you, so plead it no more."

Rule 23 says: —

"A person who is the prey of love eats little and sleeps little."

The lady illustrates this, for she rises very early to visit the Knight (ll. 1472—4 and ll. 1733—5).

The lady probably felt her conduct justified by rule I.

"Marriage cannot be pleaded as an excuse for refusing to love."

Possibly King Edward may have argued with himself in the same way.

4b. King Edward's infatuation.

To return to the story of the King's infatuation. Froissart based the early part of his chronicles on the work of Jehan le Bel, a French Chronicler, who spent some considerable time in England. In this Chronicle (pub. Société d'Histoire de France; Paris 1904—5 vol. 2. pp. 30—33) the story appears in a very different light. Edward is no longer a King Arthur, *sans reproche*, but a second Tarquin, who was taxed with his crime by the injured husband. The latter is said to have renounced his homage and to have died fighting in Spain at the siege of Algeciras in 1344.

The editor adds a note "... without taking a side ...." we must recognize that he (Jehan le Bel) is not the only one to report this act dishonourably for Edward III.

The Chronique Normand confirms Jehan le Bel.

Reverting again to the poem we see the impossibility in this connection of regarding the injured husband as saying to the man who has wronged him: —

> "Thou art confessed so clean ....
> I hold thee cleansed of that plight and made so pure
> As if thou hadst never done wrong since first thou
> wast born" (ll. 2391—4).

The Green Knight also presses Gawain very strongly and heartily to go back to his castle and make merry with him and his wife (ll. 2400—6).

It seems pretty certain, therefore, that Catherine Countess of Salisbury, will not help us in this enquiry. Jehan le Bel mentions two visits to "Salbury" castle. On the first occasion, in 1340, the Countess is besieged by the Scots, and William de Montagu or Montacute, the nephew of the Countess and son of the Earl's sister, rides to the king for help etc.

The castle of Wark-on-Tweed was granted to Sir Wm. Montacute in 1334. He was created Earl of Salisbury in 1337. In August 1342 there are jousts in London. Froissart agrees in this particular. Jehan le-Bel however alone of the two tells that in 1344 the king visited the castle again,

> "With Tarquin's ravishing strides ....."

The Dict. of Nat. Biog. says the Earl went in 1343 to Castile on an embassy; was present at the siege of Algeciras; returned

and died January 30/1344 of wounds received whilst jousting at Windsor. Moreover it continues to say that the Countess Catherine in 1341 with her *brother-in-law* Sir Edward Montacute, defended the castle of Wark. A reference to the table on page 406 hereof will show that Sir Edward was related by marriage to each of the ladies who bore the title of Countess of Salisbury.

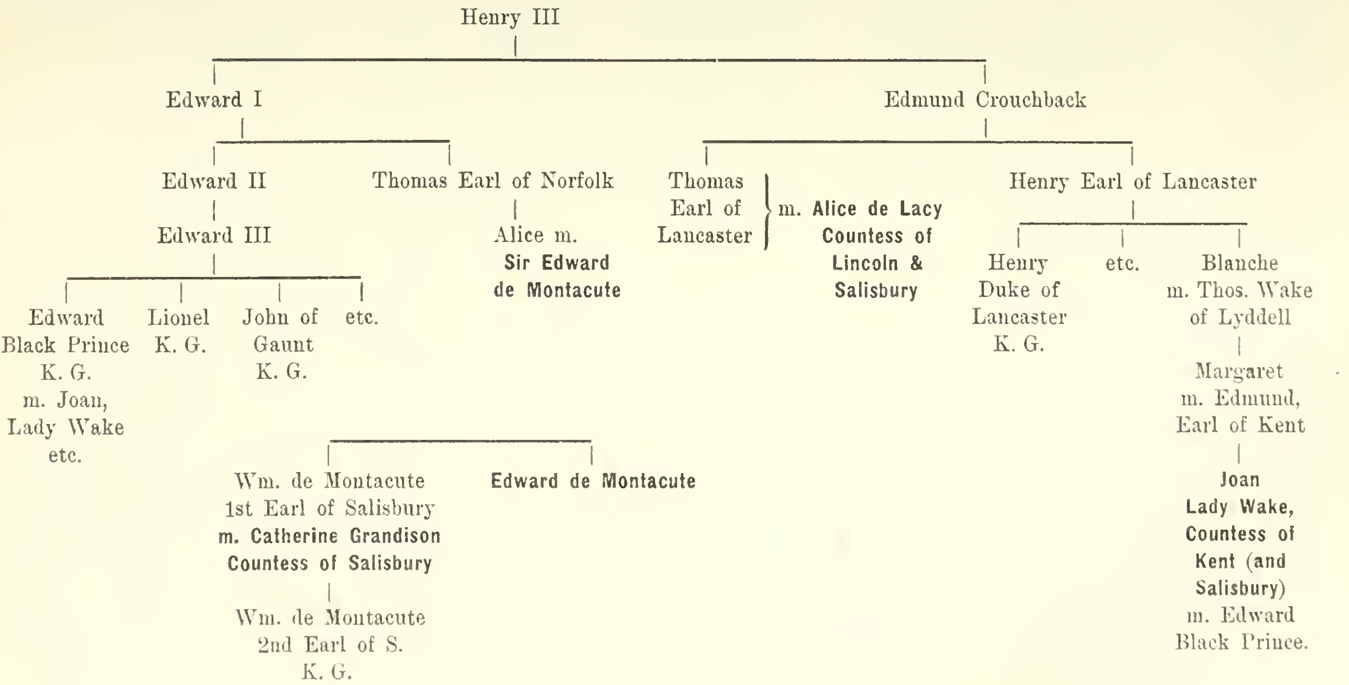
He was brother-in-law to Catherine Montacute.
He was nephew, by marriage, to Alice de Lacy.
He was cousin, by marriage, to Joan of Kent.

Mr. Pollard, the writer of the article in the Dict. Nat. Biog. on Montacute, Earl of Salisbury does not discuss Jehan le Bel's story, which indeed seems irreconcilable with his account. Longman (Life and Times of Edward III; London 1869) reviews Froissart's story and concludes ". . . . . although it is quite possible that Edward may have fallen in love with the Countess of Salisbury at some time or other, yet it is certain that Froissart's story of the time when, and circumstances under which, he did so is entirely devoid of foundation", (vol. 1. pp. 200—202). Longman's comparison of dates would apply equally to Jehan le Bel, although he, Longman, does not discuss the version of Jehan.

It is extremely probable that Edward Montacute and king Edward are here confused.

4c. Three Countesses confused, also Three Castles.

Longman observes that David, King of Scotland only returned from France to his kingdom in 1342. Tytler's History of Scotland says that the period from 1342 to 1346 is not marked by events of any importance. Certainly Durham was not sacked, as Jehan le Bel says; although the battle of Neville's Cross, near Durham took place in 1346 when David invaded England. Just before this battle the Scots took the Castle of Liddel (Galfridi le Baker Chronicon p. 86; Oxford 1889). This castle belonged to Baron Wake, from whom the title descended to his niece Joan, the Fair Maid of Kent. She was also called the Countess of Salisbury by Walsingham, Murimuth and others. This castle of Wake's has evidently been confused with a castle of Wark; for it is


Inter-relation of the three Countesses of Salisbury.
Henry III
Edward I
Edmund Crouchback
Edward II
Thomas Earl of Norfolk
Thomas Earl of Lancaster
m. Alice de Lacy Countess of Lincoln & Salisbury
Henry Earl of Lancaster
Edward III
Alice m. Sir Edward de Montacute
Henry Duke of Lancaster K. G.
etc.
Blanche m. Thos. Wake of Lyddell
Edward Black Prince K. G. m. Joan, Lady Wake etc.
Lionel K. G.
John of Gaunt K. G.
etc.
Margaret m. Edmund, Earl of Kent
Wm. de Montacute 1st Earl of Salisbury m. Catherine Grandison Countess of Salisbury
Edward de Montacute
Joan Lady Wake, Countess of Kent (and Salisbury) m. Edward Black Prince.
Wm. de Montacute 2nd Earl of S. K. G.

obvious that some confusion of places has occurred. The castle of Wark held by Montacute was situated on the Tweed, but Jehan le Bel and Froissart say that King David was going from Durham to Carlisle along the bank of the Tyne when he stopped to besiege "Salbury Castle". The editors of Jehan le Bel say this is the castle of Wark-on-Tyne between Newcastle and Carlisle (vol. 1. p. 284), and, further on, when speaking of the Countess the editors add a note referring to *Alice*, Countess of Salisbury (vol. II. p. 3). So that we have three castles and three countesses to discriminate between. The Castle of Wark-on-Tweed did belong to the husband of Countess Chatherine Montacute; but this castle does not lie on the road between Durham and Carlisle; and it was the castle of Liddel that was stormed by the Scots. We have also seen that the son of Catherine was quite loyal; whilst the story of her husband's death is reported as occurring at Windsor after the jousts on January 1st 1344, and not at Algeciras. As regards Joan, Lady Wake, and her castle of Liddel, note that this castle *was* besieged in 1346, when King David did certainly advance against Durham; for he was defeated and taken captive at Neville's Cross. King Edward however was fighting in France at the time and so could not have come to the rescue of the countess. Liddel Castle on the other hand is not on the road between Durham and Carlisle and David took the castle on his way to Durham — not on his return. Liddel castle is mentioned by Glennie as associated with Arthurian traditions.

As regards the castle of Wark-on-Tyne, we find that it *is* on the road between Newcastle and Carlisle. Wark was the capital of the regality of Tynedale. John Fitz-Robert held this castle in 1331; but I cannot find any reference to it for the years 1340—50 in Hartshorn's Antiquities of Northumberland (2 vols. London 1858) or in Hodgson's history of Northumberland (7 vols.); nor can I find that any of the three Countesses had any connection with this manor in Tynedale. In 1403 the tower was held by Sir Thos. Gray, grand-son of the author of the Scalacronica. It is most unfortunate that the part of the chronicle dealing with this period, C. 1346, was destroyed. Leland's brief summary does not help. Alice, Countess of Salisbury, as she always styled

herself, was the daughter and heir of Henry de Lacy, Earl of Lincoln and Salisbury; and she conveyed these titles to her husband Thomas, Earl of Lancaster, whom we have already mentioned as executed by command of Edward II. in 1322 for his treason, consisting partly in his correspondence with the Scots, under the assumed name of King Arthur. Before his death Alice was accused of infidelity and in this respect might seem to have acted up to the character of "King Arthur's" wife, Guinevere; though the Lancelot was a squire named Eubulo L'Estrange, whom she married after the death of Thomas. Upon the accession of Edward III. public opinion had completely changed with regard to Earl Thomas and he was considered a saint and a martyr; and the King applied to the Pope in 1327, 1330 and 1331 for his canonization (Dict. Nat. Biog. art. Thos. Earl of Lancaster). The Countess Alice (1283—1348) in 1344 would be sixty-one years of age and would not answer to Jehan le Bel's description of the lady as young and beautiful. We should also expect her to have been more complaisant than the lady of Jehan's story. The relation of the three Countesses to one another is shown in the accompanying genealogical chart. Sir Edward Montacute is the link between the Lady Catherine and the Lady Joan and the Lady Alice — otherwise unconnected with the first-named Countess.

After the death of Thomas, Alice's husband, the title of Earl of Lincoln passed to her second husband, L'Estrange; but the Salisbury earldom was given to Montacute in 1337, the year after L'Estrange died and the Lady Alice married a third husband, Hugh le Freyne.

It seems impossible to explain the castle incident satisfactorily; but it is certain that the Scots attacked Liddel Castle, which belonged to Baron Wake, Joan's uncle. Froissart and Johan le Bel both say the castle was called "Salbury" so that they might very well be referring to a castle in which either Countess Joan or Countess Alice was, especially since Sir Edward Montacute was related to both of them by marriage. The story in Froissart and that in Sir Gawain might well be different accounts of Sir *Edward* Montacute's action in bringing relief to the castle. The story might easily be transferred to king Edward. Let us, however,

consider the Lady Joan in connection with the incident of the dropping of the garter.

4d. The Lady Joan — the Garter heroine.

The garder-dropping incident is said to have taken place at a ball. Selden (Titles of Honour, London 1631) quotes this story; and says the garter belonged to Lady Joan Countess of Kent and Salisbury (vol. 11, pp. 792 ff.). In the article "Joan, Fair Maid of Kent" in the Dict. Nat. Biog. Professor Tait considers that Selden was not justified in identifying her with the Countess of Salisbury of the garter incident. Beltz (Order of the Garter) also holds this view. I am not concerned to substantiate the garter story — evidently a myth as told by Polydore Vergil; though containing a kernel of truth, viz: — that Lady Joan's garter was chosen to be made famous, as will be shown later. Longman's decision (p. 13), would not bar out Lady Joan. The obvious objection to Selden's statement is that Joan never was the Countess of Salisbury, though she was the Countess of Kent. She received the Salisbury title through a misapprehension of some of the chroniclers. She was a true child of the XIVth century with its troubadours and courts of love; for we are told that she was 'en son temps la plus belle de tout la roiaulme d'Engleterre et la plus amoureuse'. She might well be the prototype of Chaucer's Cressida (written 1384) 'a woman in love with love", the outcome of the atmosphere of the courts of love. Mr. C. G. Coulton (Chaucer and his England; London 1908) notes that 'in the fourteenth century England was one huge Gretna Green and a boy of fifteen and a girl of twelve at any time, and in any place, not only without the leave of the parents, but against their wishes, could contract an indissoluble marriage by mere verbal promise, without any priestly intervention whatever' (p. 206). Born in 1328, Joan, at the age of 20 had achieved the medieval equivalent to the modern fame of a fashionable breach of promise case; for she had contracted to marry Sir Thomas Holland, of Holland, Lancashire, and also the young William Montacute, ii Earl of Salisbury; and the former appealed — not to the nearest court of love however but to Pope Clement VI to support his prior claims. Judgment was given in Holland's favour,

and this caused chroniclers to represent Joan as divorced from Salisbury. This therefore accounts for Selden calling her the Countess of Kent and Salisbury.

Certainly Joan was closely connected with several of the founders of the Order of the Garter, for both Holland and Salisbury were founders. Moreover she married the Black Prince, also a founder, when her first husband died in 1360. When we take these facts into consideration there seems a fairly good reason for suspecting that Selden was right in saying that Joan Countess of Kent, (and Salisbury) was the heroine of the garter story. We hope to bring forward, later, confirmation of this suspicion.

4e. Gawain and the Black Prince.

But we must endeavour to keep this unwieldy argument in touch with the romance of Sir Gawain; and the name of the Black Prince is here the connection.

I suggested above that the poem was written during or after 1362. I would however be more precise and say it was most probably written for the King's birthday, November 13th 1362. Six weeks after, at Christmas (1362—63) the Black Prince (that is Sir Gawain) received the King and his court at Berkhampstead and took leave of his father and mother before he returned to France, where he remained until 1371. The poem glorifies the Black Prince, who (as Duke of Cornwall) was the first English duke created; and at lines 676 ff. the knights of the Round Table, seeing Sir Gawain go, say

> 'More warily to have wrought had been more wit
> And to have arranged for yonder noble to have
> been made a duke.

The Prince had also married Lady Joan, the Garter heroine. But of these two more hereafter.

4f. The Heraldry of the Poem.

We have already observed that the Black Prince appears under the name of Sir Gawain in some of the poems written by Sir Hugh of Eglintoun. Mr. Neilson has very kindly pointed out to me the remarkable correspondence of the heraldic devices on the banner of the Morte Arthur poem with those

actually recorded as used by King Edward iii. King Arthur's banner in the poem called after him shows the Virgin with five crowns over her head, as below —

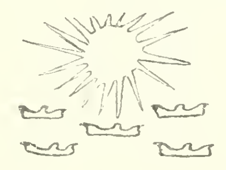
King Arthur's banner in Morte Arthur.



Ground — gules Crowns — or Virgin — argent or 'or' i. e. gold.

This Mr. Neilson 'took to be a modification knowingly made from the case of the actually recorded banner of Edward iii; Gules, charged with five crowns, or, with an emblazoned sun on the chief';

King Edward's banner



'The Virgin came from Arthur's shield as recorded by Geoffrey of Monmouth'. Mr. Neilson continues 'Hence my view that the Morte Arthur banner shows the complete blending of Arthur and Edward iii on one shield'. Mr. Neilson has 'no cut and dried theory about Sir Gawain's shield in our romance'.

Let us compare this Morte Arthur banner with Sir Gawain's shield. The field in both cases has the tincture gules and the Virgin appears in both (lines 619—20) —

'Then they shewed him the shield, that was of bright gules
With the pentangle depicted of pure gold hues.

Again lines 647 ff. —

'...... the noble queen of heaven ......;
For this cause the knight had in comely wise
In the more half of his shield her image depicted.

This would, roughly, appear as below, with a Virgin coloured argent, or 'or' i. e. gold

Syr Gawayne's shield





Instead of the five golden crowns of the Morte Arthur banner Gawain has a golden pentangle. The poet proceeds very gravely to inform us that the pentangle was invented by Solomon as a token of truth — l. 625 f.) and the English call it 'the endless knot' (l. 630). He also enumerates the five times five of virtues etc. that proved Sir Gawain's right to bear the pentangle in his shield and coat.

The pentangle or pentacle was used as the device of various secret societies, some of them masonic, and hence appears in ecclesiastical architecture. The 'wizard pentagram' was in the Middle Ages a symbol powerful in repelling evil spirits, and is familiar to readers of Goethe's 'Faust' .... It was not necessarily coloured; and consisted really of five lines making five angles. This figure appears on the tomb of Richard Coeur de Lion at Fontevraud (Planche, Cyclopedia of Costume, 2 vols. London 1876 illustration on p. 356) Planche, who was Somerset herald, says '.... a star and a crescent appear on the seals of our Anglo-Norman monarchs and are held to be the badges of the family of Plantagenet'. The pentangle or 'Clavicula Solomonis' was to be inscribed in a crescent or in a circle by those who were 'conjuring' and in the latter form it appears as a badge worn to-day by

the Grand Master of the Free Masons, a survival of its mystic and esoteric use.

Heraldic works of reference do not speak of a pentangle, yet a mullet, or spur-rowel, is practically a pentangle represented as a solid body. Moreover a mullet is one of the marks of cadency, that is, a sign used by sons or relatives to distinguish their arms from the paternal coat (Chambers Encyclopedia art. Heraldry); so that if King Arthur carries the Virgin on a gules field his nephew Gawain might very well carry the same arms with a golden mullet for difference. In the 'Carle of Carlyle' ballad the arms of Ironiside are said to be

> 'Azure, of gold he bear
> With a Griffon lease or more
> And a difference of a Molatt
> He bare in his crest Allgate' (ll. 55—6).

Madden says 'I know nothing of him as one of Arthur's knights'. (Percy's Folio M. S. vol. III p. 279) Ironside's son is called 'the knight of armes greene' evidently an incognito (see post. p. 27).

Be that as it may the figure of the Virgin on Gawain's shield reminds us that the order of the Garter was founded to her honour.

Moreover Froissart (vol. I C. 151) relates an incident that occurred on the eve of the battle of Poictiers 1356 when Sir John Chandos (who was one of the founders of the Order of the Garter) had ridden out towards the French army to reconnoitre. There he met a French chevalier, Lord John de Clermont, on the same errand, and they quarrelled because both were wearing the same device on their surcoats, over their armour, viz.: — 'the Virgin Mary, or, embroidered on a field azure, encompassed with the rays of the sun, argent'.

The poem, then, may be taken as speaking very plainly to a XIVth century knight of its connection with the order of the Garter, and of the Black Prince as Sir Gawain. At line 2269 Gawain *is* called 'the prince'.

The Garter allusion of the poem will appear more plainly when we consider the Garter surcoat in comparison with Sir Gawain's 'cote' worn when he sets out from the castle, where

his honour has been tried, to find the Green Chapel. Over his armour he wears —

> 'His coat, with the cognizance of the fine work
> Adorned upon velvet precious stones,
> Worked and bound with embroidered seams,
> And fair furred within with fair furs'
> (lines 2026—29).

In line 2036 we are told the 'coat' was of 'royal red cloth'. Beltz tells us that in 1351 the King's robes were made of red velvet, lined with ermine.

We have seen that the Garter hood exactly tallies with the descriptions in the poem.

5 a. The Lady's Lace. A wedding favour.

But the conclusive proof of the connection of the poem with the Order is the incident of the 'lace' and its adoption as a badge of the Round Table by Arthur and his knights. The lady gave this girdle of green silk embroidered with gold to Sir Gawain, saying: — (lines 1851—4)

> 'For whatever man is girt with this green lace
> While he had it well wrapped round him
> There is no man under heaven that could cut him down;
> For he could not be slain, for any sleight upon earth.'

Gawain then considers that it will be —

> '.... a jewel for the jeopardy, that had been fixed for him.
> When he reached the Chapel' .... (lines 1856—7)

He finds out to his sorrow that this was only a trap to ensnare him and the Green Knight puts him to shame by exposing Gawain's breach of faith, lines 2356—68:

> 'At the third (time) thou failedst there,
> And therefore take thou that tap
> For it is my weed that thou wearest, that same woven girdle.
> My own wife weaved it, I know well forsooth;
> Now know I well thy kisses, and thy behaviour also,
> And the wooing of my wife, I wrought it myself.

I sent her to essay thee and truly methinks
Thou art the most faultless knight that ever went on foot.
As a pearl by a white pea is of more price (value)
So is Gawain, in good faith, by other gay knights.
But here you lacked a little and loyalty you wanted
But that was for no amorous work, nor wooing either
But because you loved your life, the less I you blame.'

The Green Knight afterwards says: —

'And I give thee, sir, the girdle that is gold hemmed
Since it is green as my gown, Sir Gawain, ye may
Think upon this same chiding when thou goest in throng
With valiant princes, and this a pure token
Of the chance of the green chapel, among chivalrous knights.'

(lines 2395—99)

Sir Gawain wears it to humble his pride and to remind himself of his fault.

'But for your girdle, quoth Gawain, may God repay you
That will I wear with good will, not for the fine gold
Nor the saint, nor the silk, nor the side pendants
For wealth nor for honour, nor for the gay work
But in sign of my fault I shall see it oft.

(lines 2429—33)

Then he goes back to Arthur's court wearing the girdle

'And the shining belt he bore there about
Slantwise as a 'bauderyk' bound by his side,
Locked under his left arm, the lace, with a knot
In tokening that he was taken in the blot of a fault.'

(lines 2485—88)

When Arthur and his knights hear the adventure they resolve that each knight of the Round Table shall wear such a girdle in honour of Sir Gawain.

'The king comforts the knight, and all the court also,
They laughed loudly thereat and courteously agreed
That lords and ladies that belonged to the Table,

> Each wight of the brotherhood a 'bauderyk' should have
> A band, slantwise about him, of a bright green.'
>
> (lines 2513—17)

It conferred great honour on the wearer,

> 'And he honoured that it had, evermore after'
>
> (line 2520)

Observe that Gawain 'doubles the lace about his loins' (lines 2033—5) and in the passages just quoted the poet says he wore it slantwise like a 'bauderyk'. At line 2377 it is called a 'belt'. This is quite evidently not worn as a garter. It is usual to translate 'bauderyk' as baldrick. A baldrick however is not worn round the loins, though it is worn slantwise across the breast, hung across one shoulder. We hope to prove immediately that it is the military belt, the Garter belt in fact, regarding which Nicolas says 'Investiture with the military belt was the most essential part of the ceremony and it was the earliest way of making knights (p. VI Introduc).

Planche, (pp. 39 and 40) discusses the belt of Knighthood and says this was 'from about the middle of the reign of Edward III .... the designation par excellence of the military belt or belt of knighthood, as it does not appear to have been worn by anyone under the rank of a knight.

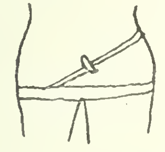
M. Viollet-le-Duc describes it under the head of '*Baudrier*' which would lead an English reader to confound it with the baldrick, from which it essentially differed, the latter being worn by all classes and invariably over the shoulder. He goes on to say, that 'baudrier' in French may be synonymous with 'ceinture' I do not dispute, but, except by poetic license, it has a distinct significance in English .... It would appear that some were wholly *formed of square plates of metal* linked together, whilst others had *a foundation of leather or velvet* and much smaller metal plates were fastened more or less close to each other, the said plates being in either case *richly gilt, elaborately ornamented with roses* and other objects, and *frequently enamelled or set with precious stones. They were not worn round the waist but encircled the hips* and were occasionally furnished like ordinary belts *with*

a buckle and chape fastening in front in the peculiar fashion of the Garter worn by knights of that most noble Order ..... A small statue of *St. George* at Dijon .... shows how they were fastened'. The italics are mine.

Mr. Planche might almost have had the poem before him when he penned this description, the close correspondence of which justifies such a long quotation. The illustration of the statue of St. George referred to, shows a figure wearing a 'capados' helmet. I give a rough sketch of the belt: —

Front view.

Back view.



Also in a brass of a knight in Laughton Church Lincolnshire.

Front view.

This is placed 'double round the loins' and crosses slantwise.

It is hardly necessary to labour the point about the belt further, even if the ballad of the 'Green Knight' already referred to, did not state bluntly and inartistically —

> 'That is the matter and the case
> Why Knights of the Bath wear the lace' etc.
>
> (lines 499 f.)

(Bishop Percy's Folio M. S. vol. II p. 58 ff.).

There the lace is white and the knightly order celebrated differs. The whole ballad is a clumsy adaptation of the romance story to glorify another knightly order, founded in the next century.

Again, at line 2431, Gawain accepts the girdle from the

Green Knight and says he will wear it in remembrance of his fault and not for the fine gold

'Ne the *saynt* ne the sylk, ne the syde pendaundes.'

Strattmann's Middle English Dictionary derives the word 'saynt' from O. F. samit though this line is the only *locus* he quotes. Why should the poet use words for silk twice in such a clumsy fashion especially since he had a strong artistic sense? The answer is that he did not mean silk but 'saint'. Hanging from Sir Gawain's 'belt of knighthood' was a figure of St. George and the dragon, as it appears now on our gold coins and also on the Garter collar. The collar was not introduced until the time of Henry VIII though the image of the saint was carried. Compare Planche (vol. 1 p. 123) who says that 'previously (i. e. to Henry VIII's time) the figure of St. George slaying the dragon was worn appended to family collars or simply gold chains'.

The Garter ribbon, carrying 'the Lesser George' is worn over the left shoulder, with the effigy of the saint resting on the right hip. This position of the ribbon is the same as the heraldic 'bend sinister', or, as Sir Gawain says, 'the bend of shame' (l. 2506). Gawain wore it over his shoulder on his return to court. That which was felt as a reproach by his hypersensitive honour was however adopted as eminently honourable by the knights of the Round Table.

A minatory motto such as 'Honi soit' etc., is perfectly understandable in such a connection.

5 b. The Colour of the Lace.

It may however be said that the colour of the girdle is green — not blue, the colour of the Garter. But the colour green is artistically correct in the poem. Blue is the colour of constancy. We speak of 'true-blue'. And the poet knew better than to allot a blue badge as a mark of Gawain's having 'lacked a little and wanted loyalty'. Also the Green Knight's wife was inconstant. Therefore Green was chosen. Chaucer's 'Balade Against Women Unconstant' has a refrain at the end of each of the three stanzas which is a sufficient commentary on the choice of the colour.

'Ye can not love full half year in a place;
To newe thing your lust is ever keen;
In stede of blew, thus may ye were al grene.'

For the fraternity of Saint George blue is obviously needed. In Mr. John Hewitt's 'Ancient Armour' (Oxford 1860 vol. II p.) there is an illustration, reproduced in colours, of the effigy of Prince Edward on his tomb at Canterbury. There his belt is represented with plates enamelled blue.

5 c. The Garter — Joan's Wedding favour.

If then the Black Prince be shadowed forth under the thin disguise of Sir Gawain, who was the lady, married and yet acting on the first law of the 'Courts of Love' — 'Marriage cannot be pleaded as an excuse for refusing to love'. We have already suggested that it was Joan, Fair Maid of Kent, Lady Wake, Countess of Kent, (and Salisbury) and, later, the wife of the Black Prince. She evidently believed in the thirty-first Law of the Courts of Love 'Nothing prevents one lady being loved by two gentlemen, or one gentleman by two ladies', though she might have had a mental reservation about the last clause. Froissart tells us that she was the most handsome and most amorous in all the kingdom of England. We have already noticed that her castle of Liddel was attacked by the Scots in 1346. She married two founders of the Order and was closely connected with others. Now if the Black Prince be Sir Gawain, who is the Green Knight and where is his castle? Obviously Sir Thos. Holland, if Joan be the lady of the romance. We saw that Beeston Castle resembled the Green Knight's castle in position and build; and also that we have really no grounds for assuming that Sir Gawain travelled further than some hilly district of Cheshire such as the Peckforton hills. It is curious that Holland's father was the governor of Beeston castle from 1332 to 1347. Ormerod's History of Chesire vol. II p. 274 says of Holland the father, that he ..... 'was now rising into notice, from his appointment to be secretary to Thomas, Earl of Lancaster ('king Arthur').

Robert de Holland, the father, then, was secretary to the husband of Alice, Countess of Lincoln and Salisbury, and Sir Thos. Holland, the son, married the Countess Joan 'before 1347'. Countess Alice is represented by 'Morgne la Faye' who was wrinkled and in every way a contrast to the young and handsome lady. Alice was the aunt by marriage of Edward III. The Green Knight tells Gawain that Morgne la Faye is his (Gawain's) aunt (l. 2464).

In 1416 Richard Beauchamp, Earl of Warwick, jousted at Calais on three successive days. The first two days he jousted *incognito*, as 'the Green Knight' (Dug. Bar v. 1. p. 224). Sir Thos. Holland, then, might well be pointed at under the incognito of the Green Knight in the romance. (See also ante. p. 413 re the 'Earle of Carlile' ballad).

We have still to consider some more evidence of the connection of Joan with the romance and with the Order of the Garter. Is it not probable that the Black Prince was a suitor for her hand at the same time as William Montacute? She, however, married Sir Thos. Holland. 'A silver bicker to his cousin Jeannette' is entered upon the Prince's accounts for 1348 (Beltz p. 383). Hardyng's XVth century Chronicle (p. 332 ed. Ellis) says: —

> 'The prince her vowid unto a knight of his
> She said she would none but himself I wis'

though this must refer to the year 1360. Her marriage with Prince Edward in 1360 'was a love match (Froissart VI 366) concluded without the knowledge of the King' (Dict. Nat. Biog.). The question of the marriage will enable us to understand the choice of the garter as the badge of the Order.

Miss E. J. Wood in the 'Wedding Day in all Ages' (London 1869) shows that both in France and England there has been a custom for hundreds of years past to wear the bride's garters or scarves or ribbons as wedding favours. Butler's Hudibras says —

> 'Which all the saints, and some since martyrs
> Wore in their hats like wedding garters'.

In Herrick's Hesperides we read as part of an epithalamium: —

'Quickly, quickly, then prepare
And let the young men and bridesmaids share
Your garters.

6. The Black Prince (Gawain) wore the wedding favour of his wife Joan.

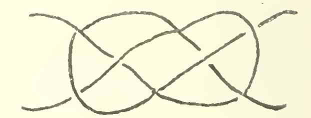
An older reference, and more striking, is contained in Nichols' 'Progresses of Queen Elizabeth' (London 1823). Here we have a letter of Robert Laneham, who was a servant of the Earl of Leicester. He calls himself *the Black Prince.* He describes the grand entertainment provided for the queen at Kenilworth in July 1575. Among other pageants was a representation of 'a solemn Brydeale' which was marshalled thus — 'Fyrst, all the lustie lads and bolld bachelerz of the parish, sutablie every wight with hiz *blu buchram bride-lace upon a braunch of green broom* .... tyed *on his left arm* ...... *too and too in a rank*' (p. 443). Here we have blue bridal favours, or garters; and the Planta genista on the left arm.

This particular blue wedding favour probably refers to the particular Plantagenet wedding we have in mind. Laneham continues to say that the master of the pageant was one 'Captain Cox. Great oversight hath he in matters of storie. For az for King Arthurs book; .... Syr Gawayn etc. etc. I believe hee have them all at hiz fingers endz'. Laneham promised to give an account of other days entertainments — he only describes eleven out of nineteen — but if he did write again to his crony, the London merchant, the letter has not come down to us. It is a pity we do not know why Laneham was called the Black Prince; but we suspect that he acted the part. And the blue bride-lace is probably reminiscent of such a wedding as that of Joan and the Black Prince. 'These bride laces continued in favour till the Puritans put down all festivals, ruined the commerce of Coventry and the fabric of blue thread ceased.' The Black Prince as well as his father, was a brother of the guild of St. Trinity, Coventry; and it is very probable that the custom of wearing a livery in such a brotherhood

influenced the organization and dress of the more illustrious brotherhood of the knights of St. George. Livery consisting of coat, surcoat, gown, and hood, was first adopted by the guilds of London in 1346 (Beltz p. 342) — a year before the foundation of the Order.

Consider further, that the Garter collar is made up of alternate lovers' knots and roses, the latter surrounded with garters bearing the motto. The present knots in the Garter collar are made up of two intertwined knots, that is, lovers' knots. Planche has an illustration of a collar worn by Henry VIII and says of this: — 'The similarity of this collar to that of the Garter, subsequently introduced by that prince, justifies our belief that it was its immediate precursor.' It is formed of knots and roses, without garters and mottos. He also shows an illustration of a lovers' knot used by King Henry and Anne Boleyn. This is identical with the well-known Wake knot, used as a badge, and therefore a cognizance of Lady Joan.

Wake knot, also the knot of Anne Boleyn and King Henry.



Speaking of bride-laces (p. 324) he says they are ... 'constantly mentioned in accounts of, or allusions to, weddings in the XVIth century, and had probably a much earlier origin. Lace in this instance certainly signifies band or ribbon'. At lines 608—12 we are told that Sir Gawain had 'lovers knots' embroidered on his hourson or lambrequin, a silk kerchief.

We have already discussed the pentangle in Sir Gawain's shield. The poet says 'the English call it the endless knot' (lines 629—630). I cannot see much point in calling a rigid, formal figure like the pentangle 'a knot' and speaking of its 'loups'. The poet called the cognizance a pentangle because he did not wish to blurt out something he knew would be readily understood under a disguise. He intended a double allusion; first as a mark of difference to hint at Sir Gawain's arms, that is, to hint at Prince Edward; second, an allusion

to the well-known Wake badge, used by Lady Joan as a crest. Prince Edward had worn her wedding favour, a blue garter, about the year 1347; and in 1360 he won her for his own bride. Beeston Castle belonged to the Black Prince. Sir Thos. Holland was governor there; and his wife, Lady Joan, owned Liddel Castle. The romance weaves these facts together and transfers a deed from Sir Edward Montacute to Prince Edward, helped by the fact of the prince's suppression of the trailbastons near Beeston and Chester in 1353.

Also Sir Gawain's 'token of truth', the pentangle, was replaced by the true-blue ribbon of the Garter.

MANCHESTER. ISAAC JACKSON, M. A.

PSEUDOSHAKESPEARESCHE DRAMEN.

Die forschung nach Shakespeares anteil an dramen seiner zeitgenossen ist der gegenstand eingehender forschung gewesen; doch ist für eine sichere feststellung noch wenig erreicht. Es wird auch ein einzelner keinen abschlufs machen können; immerhin darf er sich der aufgabe unterziehen, zu dem thema neues zu ergründen. Die folgende arbeit ist ein versuch, einige der schon mit Shakespeare in verbindung gebrachten dramen namentlich auf ihre zusammensetzung hin zu prüfen. Es liegt dabei zu grunde The Shakespeare Apocrypha ed. Tucker Brooke, Oxford 1908.

I.

Prolog und vorspiel des *Merry Devil of Etmonton*, in denen wir mit den zauberkünsten des gelehrten Fabel, der sich dem teufel verschrieben hat, bekannt gemacht werden, stehen nicht recht im zusammenhange mit dem stücke selbst. In I, 3, 13 u. ff. erzählt Fabel zwar von seinem studium der magie, weist auch an andern stellen (I, 2, 63; I, 3, 136) auf seine kunst hin; von seinem pakt mit dem bösen wird aber im schauspiel nichts erwähnt. Raymond Mounchensey, der als Fabels schüler und student der magie bezeichnet wird (I, 3, 13 u. ff.; I, 3, 111; III, 2, 14) hat im stücke mit magie überhaupt nichts zu tun. In seinen drohungen, das land unter wasser zu setzen (I, 3, 21—26), durch seine geister die leute zu erschrecken (I, 3, 137—147), die nonnen durch seine gesellen überfallen zu lassen (II, 2, 87—95), prahlt Fabel zwar mit seinen künsten, magie wird aber für die entwicklung der

handlung im schauspiel überhaupt nicht verwandt, wie Fabel selbst V, 2, 139—143 hervorhebt:

> to crosse which match,
> I vsde some pretty sleights; but I protest
> Such as but sate vpon the skirts of Art;
> No coniurations, nor such weighty spells
> As tie the soule to their performancy.

Seiner magie verdankt Fabel nur die kenntnis von den plänen Sir Arthur Clares (I, 3, 1—12; I, 3, 73—81; V, 2, 135—137). Dieses wissen ist aber überflüssig, da Millisent ihren vater belauscht hat (I, 1, 70 u. ff.), Raymond Clares absicht, ihm den sohn des reichen Jerningham vorzuziehen, bei seiner aufnahme sofort herausgefühlt hat (I, 3, 38 u. ff.), und da Clare dem jungen Jerningham seinen plan, Millisent nur zum schein ins kloster zu senden und sie ihm zu vermählen, enthüllt (III, 1, 72 u. ff.).

Fabel spielt noch hinter der szene die rolle des Friar Hildesham. Doch ist auch diese rolle völlig überflüssig. Als Frank Jerningham über Clares absicht aufgeklärt ist, verlangt er, um angeblich sein gewissen zu beruhigen, bei Friar Hildesham, seinem beichtvater, sich rat holen zu dürfen. Diese absicht wird von Clare gebilligt, der so zur verkleidung Raymonds als novice den natürlichen anlafs gibt.

Im schauspiel sagt zwar Frank III, 1, 116—117:

> To be absolude of things that it is fit
> None only but my confessor should know.

Doch ist offenbar diese nichtssagende wendung nur eingefügt, um Fabel mitwirken lassen zu können. Der besuch der väter bei Hildesham verlängert die handlung des stückes um einen tag und verdirbt so eine pointe des lustspiels. II, 2, 79 sagt Clare:

> Ile see you lodgde in Chesson house to night,

stellt also diese nacht in gegensatz zur brautnacht. Dieser plan mufste durchkreuzt werden.

Das gespräch Clares und Jerninghams mit Hildesham in V, 1 unterstützt meine annahme, dafs sie seinen rat nicht persönlich eingeholt haben, dafs Clare vielmehr seine angeblichen weisungen durch Frank erhalten hat. In z. 83 u. ff.:

And did not this good knight here and my selfe
Confesse with you, being his ghostly Father,
To deale with him about th' unbanded marriage
Betwixt him and that faire young Millisent?

tritt die einschiebung der ritter für Frank deutlich hervor. Dafs der alte Jerningham den beichtvater seines sohnes kennen müfste, sich also nicht durch eine verkleidung Fabels täuschen liefse, braucht nicht einmal ins gewicht zu fallen.

Sehen wir uns die übrigen szenen an, in denen Fabel auftritt. In I, 2 wird dem Clare von Mounchensey Fabel als a Cambridge scholler, My sonnes deere friend vorgestellt, eine offenbare ungeschicktheit, da der berühmte Devil of Edmonton an sich und noch dazu als bester freund seines zukünftigen schwiegersohnes dem auch noch im selben orte wohnenden Clare bekannt sein müfste. In I. 3, 57 u. ff. reizt Fabel den Frank zur verhöhnung des ehemannes. Franks hinweis auf seine tiefe liebe zu einer fremden dame (I, 3, 86 u. ff.) straft die verhöhnung lügen. In I. 3, 73 teilt Fabel mit, dafs Frank für Millisent bestimmt ist, und dafs sie zum schein ins kloster treten soll. Z. 128 u. ff. derselben szene bietet der bruder Millisents dem verschmähten sein pferd im stalle an zur nächtlichen entführung der schwester. Er weifs also noch nichts von Millisents beabsichtigter überführung ins kloster. Die aufdeckung Fabels, dafs Frank für Millisent bestimmt ist, ist zudem überflüssig, da Raymond schon alles durchschaut hat (I, 3, 38 u. ff.).

In II, 2, 51 u. ff. rät Fabel zur mäfsigung, um nicht auch die söhne zu verhetzen. Es ist schon auffällig, dafs der eben noch so fremde Fabel der auseinandersetzung der männer beiwohnt. Seine rede knüpft dazu an die worte des alten Mounchensey an, der auf den möglichen blutigen austrag des zwistes zwischen den söhnen hinweist (z. 41—44). Diese worte Mounchenseys stehen aber in keinem zusammenhange mit der erwiderung der Lady. I, doe, do! (z. 48) kann sich nicht auf I doe in z. 47 beziehen; zz. 49 und 50 verlangen, dafs Mounchensey erklärt hat, man solle von dem verrate erfahren. Auch Raymonds sanfter vorwurf gegen Clare (zz. 66—67) und sein ergebungsvolles zureden an den vater (zz. 68—69) stehen im schroffen gegensatze zu seiner frühern

erregung und zu der heftigen schmähung Clares in II, 3, 22 u. ff., wo doch eine steigerung durch nichts herbeigeführt ist. Die söhne wohnen augenscheinlich der auseinandersetzung überhaupt nicht bei. Millisent ist zugegen, wie aus Clares befehl:

Wife, come, to horse, and huswife, make you ready

hervorgeht. Ihre worte zz. 70—76 können aber nur ein beiseite sein, da Frank erst im kloster die absicht Clares erfährt, die der alte Mounchensey, nach z. 35: Neither shouldst thou bestow her where thou mean'st zu urteilen, ahnt. Millisent hat während der ganzen zeit unter der scharfen aufsicht der mutter gestanden und keine gelegenheit gefunden, das erlauschte mitzuteilen. Auch bei der ersten begegnung mit den gästen in I, 2 mufs dies der fall gewesen sein. Die einzigen worte, die sie laut spricht, sind: I am not, sweete (z. 51), denn zz. 52 und 56 sind beiseite gesprochen.

In II, 3 ist Millisents klage, zz. 33 und 34:

I must to Chesson to the Nunry,
I shall nere see thee more

unverständlich. Sie hätte ja jetzt gelegenheit, ihren geliebten aufzuklären. Fabels auftreten in dieser szene ist belanglos; seine verkündigung am schlusse der szene, dafs Raymond sich in einen mönch verwandeln werde, ist überflüssig, da sich ja die verwandlung aus III, 1 ganz natürlich ergibt. Mit der sicher eingeschobenen Millisent fallen auch seine tröstungen.

In III, 2, 142 u. ff. ist Fabels einführung eine erschwerung der entführung. Denkt die äbtissin an die möglichkeit von Fabels eingreifen oder überhaupt an eine entführung, mufs die aufsicht im kloster schärfer sein. Ebenso hätte die warnung des angeblichen Friar Hildesham (V, 1, 94—95) Clare vorsichtiger machen müssen. Die verse III, 3, 142—150 sind gleichsam an den haaren herbeigezogen. Aus der begegnung des falschen novizen mit der äbtissin entnehmen wir nichts über ihre befürchtungen, und Benedick verläst ja gleich das kloster wieder, könnte also gegen Fabels zauberkunst nichts tun. Fabels aufforderung an die freunde, diesmal beistand zu leisten (z. 153 u. ff.), ist überflüssig, da ja ihre bereitwilligkeit zu helfen aufser frage steht.

Das letzte auftreten Fabels (V, 2, 134) ist zwecklos, da Clare schon zur vergebung geneigt ist.

Aus dem angeführten geht hervor, dafs Fabel, nach dem das stück seinen namen erhalten hat, erst nachträglich eingeschoben ist. Die beliebtheit der Faustsage hat wohl den bearbeiter veranlafst, in dieses stück einen englischen Faust einzuflechten.

Es ist nicht ausgeschlossen, dafs das vorspiel von einem spätern bearbeiter herrührt, der dann auch den prolog überarbeitet hat.

Wie ich schon erwähnt habe, hat der bearbeiter, um Fabel als Friar Hildesham auftreten zu lassen, die handlung zwei tage spielen lassen. Diese verlängerung hat der bearbeiter benutzt, um Millisent in III, 2 die verse 90—96 in den mund zu legen. Dafs Millisent schon am ersten tage so inbrünstig gebetet hat, dafs ihr im traume beim lesen des psalters ein engel erscheint, der sie aus dem kloster führen will, widerspricht völlig ihrem lebenslustigen charakter.

Auch die nebenhandlung, die wilddiebsgeschichte, ist dem zweiten tage zuliebe durch eine kurze einschiebung verlängert.

II, 1 spielt sich nicht, wie die herausgeber annehmen, in Banks' hause ab. Banks und Smug kommen des morgens aus einer Walthamer kneipe, der erste angesäuselt, Smug völlig betrunken. Sie stofsen auf der strafse auf Sir John, an den sich Smug anklammert. Wir erfahren jetzt näheres über die geplante wilddieberei, die Blague in I, 1 schon angedeutet hat. Sir John benimmt sich den beiden krakeelern gegenüber sehr vorsichtig und geht auf ihre gedanken ein. Dafs Smug am abend den rausch ausgeschlafen hat, ist selbstverständlich. Blague, der noch besorgungen für das frühstück gemacht hat, kommt hinzu.

Der anfang von IV, 1 ist überarbeitet. Weil der betrunkene Smug am morgen in II, 1 mit den worten: Good night, Waltham! abzieht, läfst ihn der bearbeiter IV, 1, 11 sagen: I was last night in the third heavens. Hier hat vielleicht this morning gestanden. Um dann dem zuhörer noch weiter einzuprägen, dafs eine nacht vergangen ist, läfst der bearbeiter Smug in der vorigen nacht aus einem baume gefallen sein. Dafs Banks ein pferd bei sich hat, widerspricht der flucht (IV, 2). Der bearbeiter hat den sinn von IV, 2, 69—71: and in the fallow field ther's the deuill with a mans

body vpon his backe in a white sheet nicht verstanden. Banks ist bis an den leib in den schlamm gekommen (IV, 2, 2: I thinke I haue bin in fifteene ditches between this and the forrest) und erscheint nun mit dem flatternden müllerkittel als zwei personen. Huckepack trug der teufel gewöhnlich sein opfer fort. Die zeilen IV, 1, 25—26: If we be scard, weel meete in the Church-porch at Enfield sind überflüssig, da dies schon II 1, 69 verabredet ist und aufserdem noch IV, 1, 83 erwähnt wird, wo es in der eile der flucht natürlich klingt. Dafs die vier wilderer vergeblich jagen, wenn sie nicht gestört werden, ist aufserdem nicht anzunehmen.

Ich halte deshalb IV, 1, 22—33 für eingeschoben.

Nach den bisherigen untersuchungen scheidet demnach Fabel völlig aus, und es umfafst die handlung einen tag.

Aber auch das dann gewonnene vereinfachte stück halte ich nicht für das werk eines verfassers.

Es ist in IV, 1 auffällig, dafs Brian (z. 151 u. ff.) den flüchtigen den rat gibt, nicht nach seiner wohnung zu gehen, da er doch für die nacht ein eingreifen des vaters unmöglich macht. Das zusammentreffen der verlobten in Enfield Chase kann aber nur den zweck haben, die trauung zu vollziehen, da der angesehene Sir Arthur Clare den entführer seiner tochter, noch dazu aus einem kloster, gar bald zur rechenschaft zöge. Um bösem gerede vorzubeugen, hat Raymond seine braut der obhut der freunde überlassen. Sollte die vermählung nicht stattfinden, käme er nicht nach Enfield Chase (vgl. z. 153).

Noch auffälliger ist aber, dafs der reiche Clare seine tochter im wirtshause zu Waltham ihrem verlobten übergeben will, noch dazu ohne dafs irgendwelche festliche vorbereitungen getroffen sind (vgl. I, 1).

Dafs die hochzeit auch im hause des bräutigams abgehalten wurde, geht aus Faire Em, IV, 1 u. ff. und IV, 40 hervor, wo dem vater des bräutigams die reise zu weit ist.

Hier handelt es sich aber um rüstige leute, und die entfernung läfst sich auf höchstens zwölf km schätzen, da Clare in Edmonton wohnt (Millisent wird im kloster Millisent of Edmonton genannt) und Raymond nördlich von Cheston, dem heutigen Cheshunt, seinen wohnsitz hat, da das junge ehepaar nach I, 1, 63 u. ff. Waltham, Waltham Abbey und Cheston

zu passieren hätte, von denen der wohnsitz der Mounchensey nicht weit sein kann, da Raymonds busenfreund, von dem es I, 1, 106 heifst: dwelling in the forest, den pater der abtei zum beichtvater hat. Um zeitig genug einzutreffen, hätte zudem der bräutigam schon am tage vorher in Enfield sich einquartieren können.

Ein widerspruch findet sich aufserdem in der bewerkstelligung der flucht. Bei dem zusammentreffen mit den wilderern sind Millisent und ihre begleiter zu fufs. Bei der verabredung der flucht wird aber das bereithalten von pferden besonders hervorgehoben (III, 2, 115 und 170).

Es ist zwar an diesen stellen Fabel zuliebe nach meiner ansicht eine änderung vorgenommen. Die unbestimmte angabe Millisent gegenüber in III, 2, 117: conuey you hence Vnto a lodge I haue in Enfield chase fällt auf gegen die genauere den mit seinen verhältnissen vertrauten freunden gegenüber in III, 2, 165—166: To Brians vpper lodge in Enfield Chase; He is mine honest friend and a tall keeper. Dazu kommt in III, 115 das unbestimmte with men and horse. Raymond mufste gerade Millisent gegenüber das einverständnis ihres bruders und des freundes hervorheben. Ich vermute daher, dafs die zeilen 165—168 für z. 117 gestanden haben und in z. 115 das unbestimmte men gesetzt ist, um die schon oben als überflüssig gezeigte aufforderung Fabels an die freunde, beistand zu leisten, zu ermöglichen.

Die änderung der zeilen beweist aber nichts gegen die entführung zu pferde. Das ist ja auch der natürliche vorgang, da die reise nach Cheston zu pferde unternommen ist und alle personen beritten sind.

Zu der entführungsgeschichte gehören demnach nur die szenen, die die absage, die einführung ins kloster, die verkleidung Raymonds als novize, das aufhalten der verführer durch Brian und die auseinandersetzung mit Friar Hildesham enthalten. Die ursprünglich in Enfield Chase vermählten tauchen dann bei dem würdigen Friar, den sie um vermittlung angehen wollen, zur rechten zeit auf.

In der schlufsszene ist noch eine ausschmückung durch Smugs einführung als Saint George vorgenommen. Smug hat sich angeblich auf das holzpferd des gegenüberliegenden gasthofs gesetzt, um die ritter zu täuschen, die das wirtshaus

zum Saint George aufsuchen. Dem widerspricht aber V, 1, 135, wo der zum fenster hinaussehende chamberlaine ausruft: our signes remooud. Wie aus V, 2, 10 u. ff., wo Blague droht, den andern wirt wegen burglary zu belangen, und V, 2, 114: for this your signe was remoued? klar wird, hat man dafür den reiter aufgehängt. Smug erscheint zwar V, 2, 64 in schwankender haltung und äufserst vergnügter stimmung; er ist aber wieder betrunken. Der kräftige schmied hat den geschossenen bock während des streites beiseite geschafft und glücklich nach Waltham gebracht und sich dafür sehr gütlich getan. V, 2, 118 und V, 2, 170 u. ff. sind als unberechtigte zusätze demnach zu streichen.

Bei der frage, ob Shakespeare am stücke beteiligt ist, kann es sich nur um die hostszenen handeln, die uns durch ihre frische packen. Der unbedeutende schöpfer Fabels bietet kein gröfseres interesse, die entführung aus dem kloster könnte ein werk Greenes sein.

Dafs in den Merry Wives of Windsor Shakespeare den gastwirt in ähnlicher weise verwendet hat, ist schon von anderer seite hervorgehoben. Doch kommt noch dazu, dafs unser host Falstaffschen einschlag hat. Der host of the garter ist ein mann, der im bewufstsein seiner tüchtigkeit die leute überlegen behandelt. In unserm host steckt der renommist und ein gut teil vom hasenfufs. Raymond hat keine hohe achtung vor ihm: Away, you stale mess of white-broth (I, 1, 27). Unser host prahlt zwar: Ile fence with all the justices of Hartford shire (II, 1, 77) und: and if the deuill come, weele put him to his Interrogatories, and not budge a foote (IV, 1, 5—6), läfst aber den hirsch im stich und wird bei dem vermeintlichen gespenste sehr kleinlaut.

Host Blague als urbild des Falstaff und des host of the garter in Shakespeares würdigen — durch die untersuchung isolierten — szenen ist sicher als ein jugendwerk Shakespeares anzusprechen, das er einem wahrscheinlich Greeneschen drama aufpfropfte, um eine vorstellung auszufüllen. So erklärt sich auch, dafs Shakespeare auf seine erlebnisse als wilddieb, die er sich hier vom herzen geschrieben hat, in seinen bekannten werken nur einmal anspielt.

Dafs Heming und Condell das im Globetheater gespielte und zur zeit des druckes der Folio sehr beliebte stück nicht

aufgenommen haben, ist natürlich, da sie nur das, was nach ihrer meinung ganz von Shakespeare herrührte, drucken liefsen. Dazu scheint das stück seine beliebtheit erst durch die völlig unorganische einschiebung des Merry Devil erlangt zu haben.

Dafs der für die bibliothek Jakobs II. bestimmte band mit diesem stück die bezeichnung 'Shakespeare Vol. I' trägt, braucht hier nicht einmal als zeugnis für Shakespeares mitarbeiterschaft herangezogen zu werden.

II.

Den kern der *Comedie of Mucedorus* bilden die im walde sich abspielenden szenen I, 3 (mit ausschlufs einiger verse); II, 3; III. 3 (deren anfang verändert ist); IV, 2, 1—19; IV, 3; V, 1—90, die durch den chorus eingeleitet, verbunden und abgeschlossen wurden. Der verkleidete königssohn Mucedorus, über den uns der chorus unterrichtet hat, rettet die prinzessin Amadine vor einem bären, der ihren begleiter schon zerrissen hat (I, 3). Vom chorus erfahren wir, dafs der retter vom könige reich belohnt, dann aber des landes verwiesen wird, als er einen neider, der ihn im bewufstsein gröfserer stärke beleidigt, erschlägt. Amadine will ihrem retter in die verbannung folgen (III, 3, 6—7) und fällt in die hände des räubers Bremo (III, 3, 16 u. ff.). Als Pilger verkleidet (IV, 2, 1—19) trifft Mucedorus mit Bremo und Amadine zusammen (IV, 3), erschlägt den Bremo und errettet so die geliebte, die dem nicht erkannten pilger ihre liebe zu dem schäfer gestanden hat (V, 1, 1—90).

Dieser einfache stoff ist wahrscheinlich im freien, also mit natürlicher szenerie, und zwar, wie der epilog von Q_1 andeutet, vor königin Elisabeth aufgeführt. Das stück gehört also ursprünglich zu den entertainments der königin und hebt sich durch das stärkere dramatische moment lebhaft ab. Die verhältnismäfsig lange induktion sowie der epilog sind wohl von anderer hand bei dieser gelegenheit hinzugefügt.

Für die aufführung in London hat ein minderwertiger bearbeiter das stück in die länge gezogen. Er läfst den begleiter der prinzessin am leben und macht daraus ihren verlobten, führt den clown ein, läfst den einleitenden chorus fort

und ersetzt ihn sonst durch neue szenen. Z. 51 bis z. 57, in denen Mucedorus nach Segasto fragt, fallen in I, 3 sofort durch ihre plumpheit auf. Nach z. 43: I faint to tell the rest — das zerreifsen ihres begleiters steht ihr vor augen — wirken die verse

Good shepherd, but suppose the gastly lookes,
The hiddious feares, the thousant hunderd woes,
Which at this instant Amadine susteind

geradezu lächerlich. Um den höfling Segasto wegen seiner feigheit vor dem zuschauer zu entschuldigen, sagt der bearbeiter in den eingeschobenen zeilen 31—34: Segasto, one. Whose welth through fathers former vsury Is knowen to be no lesse then woonderfull, macht also höchst unbedachtsam den freier der prinzessin zum emporkömmling. Die verse II, 4, 31—35, in denen die prinzessin das abenteuer dem vater beschreibt, sind fast wörtlich I, 3, 35—43 entnommen.

Der bearbeiter hat den einleitenden chorus unterdrückt, der die spannung zwischen Arragon und Valencia erwähnte und kriegerische verwicklungen in aussicht stellte, wie wir aus den drohungen von Enuie im vorspiel, z. 62:

I will with threates of blood begin thy play

entnehmen können. Die feindschaft der eltern wird zudem durch eine ältere ballade über Musidorus und Amadine bestätigt. Die verkleidung des Mucedorus ist die natürliche folge.

Um die szene II, 4, in der des Mucedorus taten vor den könig gebracht werden, zu ermöglichen, läfst der bearbeiter den könig vorher abwesend sein. Er hat einen siegreichen krieg mit Catalonien geführt und von des Mucedorus heldentat noch nichts gehört. Doch sagt Amadine I, 3, 65—67:

Beare thou the head of this most monstrous beast
In open sight to euerie courtiers viewe:
So will the king my father thee rewarde.

Dabei verwickelt sich der bearbeiter selber in widersprüche. So sagt Segasto zum clown I, 4, 116: If thou wilt dwel with me, thou shallt see him euerie day. Dazu weifs Tremolio, der mit dem könige aus dem kriege zurückkehrt, genau über den schäfer bescheid und kennt ihn sogar persönlich (II, 2, 89—90).

Von dem chorus, der ursprünglich die belohnung und die verbannung des Mucedorus vortrug, sind noch die (vom bearbeiter dem Mucedorus in den mund gelegten) verse III, 1, 1—3:

> From Amadine and from her fathers court,
> With gold and siluer and with rich rewardes,
> Flowing from the bankes of golden tresuries

deutlich erkennbar.

Szene I, 3 ist im anfang erweitert. Wahrscheinlich begann die handlung mit dem ausrufe des von dem bären erfafsten begleiters: Oh fly, Madam, fly or els we are *both* dead. Die folgenden verse sind eingeschoben. Dafs der unmögliche Segasto in der ersten bearbeitung nicht gestanden hat, geht, abgesehen von den erwähnten widersprüchen, aus der induktion, z. 55 hervor:

> As treble death shall crosse thee with despight.

Das uns vorliegende stück enthält nur den tod des Tremolio und des Bremo. Der bär kann doch nicht in frage kommen.

In III, 3 kommt Amadine zu dem (vom überarbeiter erfundenen) stelldichein zu spät und trifft trotzdem Mucedorus nicht, der nach III, 4 durch unvorhergesehene geschäfte verhindert gewesen ist, die zeit innezuhalten!

Sodann hat der bearbeiter in V, 1, 91 u. ff., wo Segasto die hände der liebenden zusammenfügt, die erzählung weitergesponnen und schliefslich auch noch in V, 2 dem könige das wort gegönnt. Auf V, 2, wo Segasto überflüssigerweise noch einmal verzichtet, bezieht sich jedenfalls das 'Newly set foorth' der Q_1.

Da in Q_1 Mucedorus sich erst in V, 1, 162 zu erkennen gibt, mufste bei der aufführung vor dem könige (vgl. den epilog von Q_3) eine aufklärende szene dem stücke vorangesetzt werden, da die prinzessin sich nicht in einen gewöhnlichen schäfer verlieben durfte.

Einer ähnlichen erwägung verdankt wohl der monolog in 1 Henry IV. am schlufs von I, 2, der das ursprüngliche in Heinrichs wesen vernichtet, sein entstehen. Bei einer höfischen vorstellung durfte ein prinz nicht aus lust am tollen leben die streiche Falstaffs und seiner kumpane mitmachen.

So wurden die angaben des chorus der ursprünglichen fassung zum teil wiederhergestellt. I, 2, wo das zusammentreffen des clown mit Segasto vorbereitet wird, braucht nicht dem neuen bearbeiter zugeschoben zu werden. Die clownszenen haben sich wohl meist allmählich entwickelt und sind schliefslich von den bearbeitern fixiert.

Die in Q_3 eingeführten szenen I, 1; IV, 1, wo das eintreffen des königs von Arragon vorbereitet wird; V, 2, 92—109, wo Mucedorus' vater das letzte noch denkbare hindernis wegräumt, sowie der prolog und der geänderte epilog enthalten zwar nichts für Shakespeare charakteristisches. Die gemessene sprache gibt den szenen etwas schalkhaft ehrbares: der bearbeiter kennt den geringen wert des stückes, das dem geschmacke des königs entsprach, und dem er seine zusätze möglichst anpafst. Da aber Mucedorus, wie aus dem titel von Q_3 hervorgeht, zum repertoir von Shakespeares gesellschaft gehörte und das vor dem könige aufgeführte stück in dem bande 'Shakespeare Vol. I.' seiner bibliothek steht, der durch die Shakespeare zuzuschreibenden hostszenen des Merry Devil ein gewichtiger zeuge geworden ist, so ist die annahme, dafs Shakespeare der letzte überarbeiter gewesen ist, nicht abzuweisen.

III.

Faire Em, the Millers Daughter of Manchester, with the Love of William the Conquerorr besteht aus zwei ursprünglich selbständigen dramen, einer komödie, Faire Em, und einer tragödie, William the Conqueror, die oberflächlich zu einem schauspiel verbunden sind mit unterdrückung des tragischen ausgangs des einen.

Duke William gibt seiner abneigung gegen Blanch in I, 3, 24—30:

> May this be shee, for whome I crost the Seas?
> I am ashamde to think I was so fond.
> In whom thers nothing that contents my mynd:
> Ill head, worse featurde, vncomly, nothing courtly;
> Swart and ill fauoured, a Colliers sanguin skinne.
> I neuer sawe a harder fauourd slut.
> Loue her? for what? I can no whit abide her

so deutlich ausdruck, dafs ein umschlag nicht möglich ist.

Als im schlufsakte Lubeck hereingeführt wird, beklagt William Lubecks los, der für ihn leide (z. 82—83). Der natürliche gang ist dann, dafs William, wie in der quelle, Lubeck als vermeintlichen verräter tötet, als er die vertauschung der frauen erfährt, und sich selbst den tod gibt, als er von Mariana über Lubecks treue aufgeklärt wird und einsieht, dafs er für immer sein glück vernichtet hat.

Während die vier ersten akte (mit ausnahme der überarbeiteten szenen III, 5; III, 6 und IV, 2) nur eine zusammenstellung der betreffenden szenen bieten, versucht der bearbeiter die schlufsszenen im fünften akte zu verschmelzen. Dies ist ihm nicht gelungen.

Dafs die liebesleute zwischen den beiden feindlichen heeren auftauchen, mag noch hingehen; über die sonstigen widersprüche kann man sich nicht hinwegsetzen.

In V, 103—109 wird William, der noch immer glaubt dafs Mariana ihm von Zweno geraubt sei, von dieser über seinen irrtum aufgeklärt. In V, 91 u. ff. verwünscht er aber schon das ganze geschlecht, weil man ihn getäuscht habe, und erklärt sich Zweno gegenüber zu jeder bufse bereit. Die zz. 101—102 stimmen dazu überein mit den zz. 112—113.

Selbst wenn wir annehmen, dafs zz. 88—102 später in die vorliegende szene eingeschoben sind oder zwischen z. 113 und z. 114 gehören, ist der weitere vorgang unmöglich. In z. 118: And now repent the errors I was in gibt Blanch tief beschämt ihre liebe auf. Trotzdem und trotz Williams offenbarer abneigung und seiner höhnenden worte sollte der stolze Zweno, der dem entführer seiner tochter, über dessen rang er aufgeklärt sein mufs, racheschnaubend nachgesetzt ist, dem William die hand seiner tochter anbieten und Blanch noch (z. 144 und z. 145) Williams liebe suchen?

Von den zeilen 88—145 gehören nach meiner ansicht nur 103—111 und 114—118 der ursprünglichen fassung an. Auf die zz. 119—124, die auch auf einem höheren niveau stehen, gehe ich weiter unten ein. In den übrigen versen macht sich eine auffällige roheit breit, die namentlich in Williams antworten auf Zwenos vorschläge und in den plumpen, zusammenhangslosen worten Dimarchs (z. 94) zu tage tritt. Der dreimalige gebrauch von unconstant (in z. 112, z. 141,

sowie in z. 144, wo er zudem unpassend ist) läfst die oberflächlichkeit des bearbeiters ebenfalls erkennen. Am schlusse des stückes erwähnt auch William seine eigene vermählung mit keinem worte, als man zu der hochzeitsfeier der schönen Emma aufbricht.

Haben in Faire Em die zeilen I, 4, 32—39, aus denen wir ersehen, dafs William in ein fernes land gezogen ist, um zu freien, schon gestanden — wie ich annehme —, können sie sich doch nicht auf unsere tragödie beziehen. I, 1, 70 sagt William zu Lubeck: Thy selfe and I will traueile in disguise. Da Lubeck der in hoher gunst stehende untertan Zwenos ist, kann seine verkleidung nur den zweck haben, die Engländer über das reiseziel zu täuschen. Dafs niemand sonst in das geheimnis eingeweiht ist, bestätigt I, 1, 79: Keepe Williams secretes, Marques, if thou loue him.

Die reise Williams, dessen erscheinen für die komödie wegen der anerkennung Goddards notwendig ist, wird bestätigt durch III, 4, 87 u. ff.: let us . . . harken after our King, who is at this daie landed at Lirpoole. Hier ist aber Williams ankunft bekannt, während er in der tragödie (III, 6) heimlich gelandet ist und zwar allein, da er ohne begleitung gefangen genommen wird.

Ebenso weist auf Williams reise I, 4, 42—50 hin, wo Valingford und Mountney ihr fernbleiben erklären. Darauf beziehen sich Williams worte in V, 1, 271—272: that for your sake Durst leaue his King. Diese andeutungen passen wieder nicht zu unserer tragödie, in der William ohne gefolge reist. Die — unter andern verhältnissen — unternommene fahrt Williams hat den bearbeiter wohl auf den gedanken gebracht, die stücke zu vereinigen.

Um das auftauchen von Fair Em möglich zu machen, hat der bearbeiter versucht, durch überarbeitung von III, 5 einen gewissen zeitraum zwischen Williams und Zwenos ankunft zu legen. Er läfst Zweno sich damit begnügen, von William die auslieferung des knight of Windsor durch einen gesandten zu verlangen. Dabei weifs der ambassador in IV, 2, dafs William der entführer ist. Es ist auch nicht einzusehen, weshalb Lubeck bei der entdeckung der entführung den könig nicht darüber aufklärt, dafs der englische könig der entführer ist, da diese mitteilung, dafs ein ebenbürtiger schwiegersohn

in aussicht stehe, den zorn des königs mildern konnte, während ein verschweigen gänzlich zwecklos ist. Die plumpe hand des überarbeiters macht sich in der unterdrückung bemerkbar wie in dem unköniglichen verhalten Zwenos. Heres stuffe in deede! My daughter stolen away! (zz. 39, 40), und die zeilen 21 u. ff.:

Yet I am perswaded
That shee, poore soule, suspected not her going:
For as I heare, shee likewise loued the man,
Which he, to blame, did not at all regard

sind für den stolzen könig unmöglich.

In wirklichkeit setzt Zweno dem entführer sofort nach und trifft kurz nach Williams landung ein. William hat sich beim eintreten der dunkelheit (vgl. watching this night in the campe III. 6, 15) von der vermeintlichen Mariana losgerissen, weil er das ihr gegebene versprechen, sie nicht zu berühren (III, 1, 144 u. ff.), zu brechen fürchtet. Seiner erregung macht er in den versen III. 6, 1—9 luft. Die am anfang dieser szene gegebene anweisung: Enter William taken with souldiers ist unrichtig. Erst nach seinem monologe packen ihn die soldaten. Der ausruf: Go to, sirha, put vp, it is to small purpose (z. 10) wird durch Williams sträuben veranlafst.

Die zeilen III, 6, 17–20, in denen der soldat mitteilt, dafs eine maskierte dame bei dem gefangenen gewesen sei, halte ich für unecht. Blanch ist nach Williams weggange hinter ihm hergeeilt, wohl aus sehnsucht nach dem geliebten manne und durch die ankunft der Dänen aufgeschreckt. Da Dimarch in V, 1, 67 die gefangene als a pensiue Ladie bezeichnet, ist sie ohne maske, die jetzt auch keinen wert mehr hätte, davongeeilt und macht in einem (unterdrückten) monolog den zuschauer mit der ankunft Zwenos bekannt.

Der überarbeiter von III, 5 läfst getreu der zahmen überlegung des Dänenkönigs in IV, 2 den gesandten auftreten. Die herausgeber verlegen diese poetisch minderwertige szene an den englischen hof! Nach der drohung des gesandten mufs dann Zweno in V mit einem grofsen heere erscheinen. Die anordnung der schlachtreihe im anfang dieses aktes mit ihren nichtssagenden weisungen erinnert an die leere unechte szene V, 6 in Macbeth.

Bei all diesen einschiebungen hat der bearbeiter übersehen, dafs Dimarch in V, 1, 66 u. ff. sagt:

> I heard this night among the souldiers
> That in their watch they tooke a pensiue Ladie,
> Who, at the appoyntment of the Lord Dirot,
> Is yet in keeping.

Auch William wird in der nacht gefangen genommen. Es handelt sich also um denselben zeitpunkt. Blanch hat das lager Dimarchs verfehlt und ist den soldaten des unweit lagernden Dirots (III, 6, 47: Not past two miles from hence) in die hände gefallen.

In der komödie geht Mountney seinem herrn entgegen und klärt ihn nach meiner ansicht über sein und Valingfords fernbleiben auf. Begierig, die schöne müllerstochter kennen zu lernen, die zwei seiner ritter ihrer pflicht abspenstig gemacht hat, kommt William in dem augenblicke an, wo Fair Em aufklärung über ihr verhältnis zu Manville gibt.

In dem uns vorliegenden akte V sind die verse 146—160 eingeschoben, bezw. überarbeitet. Eliners verhalten widerspricht völlig ihrer entrüstung über Manvilles betragen in IV, 1, 47—48 und ihrer scharfen abweisung in V, 1, 210—212. Der niedere charakter, der Eliner hier zugedacht wird, kennzeichnet den schreiber der oben eingeschobenen zeilen, die die rohen ausbrüche Williams enthalten. Z. 156: Yea, Manuile, but there was no witness by ist sinnlos, da Manville ja offen gesteht, dafs er Emma sein treuwort gegeben hat. Es hat den anschein, als ob dieser einwurf nur gemacht ist, um den folgenden vers: Thy conscience, Manuile, is a hundred witnesses anbringen zu können.

Schliefslich sind eingeschoben die zeilen 216—221 und 231—254. (Die zeilen 222—230 fallen schon nach dem oben ausgeführten.) Der vorschlag der beiden ritter, Fair Em auszustatten — nur auf diese kann sich der scherz beziehen, da Eliner reich ist und auch wohl nach ihrer absage fortgegangen ist — um Manville offen blofszustellen, ist überflüssig, da ja William alles gehört haben mufs. Die einschiebung hat wohl nur den zweck, etwas leben in die steif dastehenden personen der überarbeitung zu bringen.

Dafs Shakespeare die rohe zusammenfügung der beiden stücke nicht vorgenommen haben kann, steht aufser zweifel.

Nun wirft aber Greene in seiner vorrede zu dem 1591 gedruckten Farewell to Folly einem dramatiker, den er verächtlich als the father of interludes bezeichnet, vor, dafs er die heilige schrift mifsbraucht, und gibt als beispiel an, dafs, als zwei liebende sich gegenseitig beschuldigen, das mädchen dem manne vorhält: A man's conscience is a thousand witnesses und dieser antwortet: Love covereth the multitude of sins. Dafs Greene damit die in unsern stücken vorkommenden verse V, 1. 157: Thy conscience, Manuile, is a hundred witnesses und V, 1. 121: Yet loue, that couers multitudes of sinns im auge hat, ist zweifellos. Die situation in unsern stücken ist aber eine andere. Den ersten ausdruck gebraucht zwar Fair Em ihrem frühern geliebten degenüber, der zweite wird dagegen Zweno seiner tochter gegenüber in den mund gelegt. Auf die ungereimtheit des ersten ausspruchs an der jetzigen stelle habe ich schon hingewiesen. Dafs Zweno zu der bedächtigen rede, die den zweiten ausspruch enthält, von William in der tragödie zeit gelassen wurde, halte ich für ausgeschlossen. Da Greene die beiden stellen fast wörtlich zitiert, halte ich einen irrtum über den zusammenhang bei ihm für unmöglich. Hätte er den uns vorliegenden text gekannt, so hätte er sich sicher darüber lustig gemacht bei einem poeten, den er eines so scharfen angriffs für würdig erachtet.

Nach meiner ansicht hat ein bearbeiter eine szene mit den beiden stellen in die komödie Faire Em eingeflochten. Der spätere zusammenleger hat sie als kompliment für den bearbeiter wieder verwendet.

Der erste bearbeiter läfst Manville reuevoll zu Emma zurückkehren und schafft dadurch eine höchst wirksame szene, während der verfasser von Faire Em den vater von Eliner, der nach IV, 1, 49 u. ff. nach Manchester geht, um das verhältnis Manvilles zu Emma aufzuklären, bei der lösung eine rolle spielen läfst.

Dann sind die verse V, 1, 171—203 die überarbeitung einer in Manvilles abwesenheit gesprochenen schwächeren stelle.

So kann man Greenes ärger über den 'father of interludes' verstehen, der eine schwache stelle seines dramas — in diesem zusammenhange wird Greenes autorschaft, für die sich schon gewichtige stimmen erhoben haben, klar — ge-

bessert hatte. Dafs in dem so scharf angegriffenen father of interludes ein neues talent sich bahn bricht, liegt auf der hand, und dafs dies talent Shakespeare ist, den Greene ein jahr später als den only Shake-scene verspottet, scheint mir nicht mehr zweifelhaft. Shakespeares name ist mit Faire Em verknüpft geblieben, was in der bezeichnung des bandes aus der bibliothek könig Jakobs als Shakespeare Vol. I. seinen ausdruck findet.

Dafs Shakespeare als der ursprüngliche verfasser der beiden stücke nicht in frage kommt, beweist das zulassen der kläglichen bearbeitung, die von Lord Stranges truppe, der er selbst angehörte, nach dem titelblatte von Q_1 gespielt wurde.

Die bezeichnung des berühmten bandes mit den drei besprochenen stücken besteht demnach nicht ohne grund. Shakespeare hat an den drei dramen mitgearbeitet. Durch die zusammenfassung als Shakespeare Vol. I. stützen sich diese dramen in bezug auf Shakespeares anteil gegenseitig.

Vielleicht sind die beiden stücke Faire Em und William von einem andern bearbeiter unter beibehaltung des tragischen ausgangs zusammengelegt. Das drama Abuses, das eine tragödie und eine komödie enthalten haben und 1606 vor Jakob I. und dem könige von Dänemark aufgeführt sein soll, könnte wohl diese zusammenlegung sein. Da der stoff der tragödie nicht historisch ist, konnte man Denmark z. b. durch Norway ersetzen, wenn man befürchtete, anstofs zu erregen.

Simpsons mehrfach angezweifelte annahme, dafs in Faire Em allegorisierend Greene und seine schule angegriffen werde, zu der ihn wohl das unternehmen William Kempes, der in Dänemark mit einer truppe vorstellungen gegeben hatte, und der unter Duke William zu verstehen sein soll, geführt hat, ist nach meiner darlegung wohl endgültig abgetan.

IV.

Auch *Arden of Feversham* ist kein einheitliches werk. Es läfst sich scharf unterscheiden zwischen den rein erzählenden szenen, wie sie namentlich am anfange und in den beiden letzten akten zu finden sind, und die die bezeichnung 'naked Tragedy' (Epilogue, z. 14) wohl verdienen, und den

szenen, die eine psychologische vertiefung versuchen oder mit besonderem behagen die strolche zeichnen.

Nachdem im ersten akte das komplott in kraftvoller sprache, aber groben strichen gezeichnet ist — nur bei Mosbies bedenken (zz. 185—220) ist ein tieferes eindringen in die menschliche seele zu finden —, trägt schon die erste szene des zweiten aktes ein ganz anderes gepräge. Bradshaw besonders ist mit feiner ironie so treffend gezeichnet, wie wir es nach den dicken farben des ersten aktes nicht erwarten. Er spielt den ehrenmann und schüttelt seine alten genossen von sich ab. Dabei hat er von einem völlig zerlumpten strolch silbergeschirr gekauft in dem glauben, dafs er den diener eines vornehmen herrn vor sich habe.

Die haltung der strolche in der mordszene und die weise, wie Shakbag die witwe Chambly und ihren tapster abtut, entsprechen zwar der schilderung, die Bradshaw von ihnen gibt, und der art, wie sie den auftrag aufnehmen. Die szenen jedoch, wo sie sich in die haare geraten, namentlich III, 6, lassen von ihrer furchtbarkeit wenig über.

Auch Michaell ist nicht einheitlich charakterisiert. Obwohl er den mord an seinem herrn um Susans willen begehen und dazu seinen ältern bruder umbringen will, um ihn zu beerben, und sich hämisch die hände reibt, als er seinen herrn dem sichern tod geweiht glaubt (IV, 1, 44—48), ist er noch nicht ganz verroht. Er mag der niedermetzelung seines herrn nicht beiwohnen (III, 6, 61) und schreit auf, als Ales nach dem noch zuckenden körper ihres gatten sticht; doch läfst sich unmöglich mit seinem charakter vereinen, dafs er das los seines herrn in tiefem jammer beklagt (II, 2, 185 u. ff. und 201—219) und die liebe zu seinem herrn gegen Susans liebe abwägt (III, 1, 59 u. ff.).

Ebenso finden sich widersprüche bei Arden. Er verläfst sich auf das wort Mosbies und traut den versicherungen seiner frau, dafs nichts ernstliches zwischen ihr und Mosbie vorgefallen sei. Er ergötzt sich an Francklins erzählung von der verschlagenen frau, die ihren gatten täuscht (III, 6, 62 u. ff.), und es bedarf nicht langen zuredens, um ihn später von Mosbies guter gesinnung zu überzeugen, so dafs er den verwundeten selber ins haus holt. Und bei solcher einfalt soll er nach Francklins worten (III, 1, 41 u. ff.) in seelenqualen

sich winden und selber (III. 1. 1 u. ff.) seine pein klagen? Das widerspricht offenbar der absicht des verfassers, der in Arden einen menschen darstellt, der sich zwar geschäftlich auf den boden des starren rechtes stellt ohne empfindung für die not anderer, in seinem verhältnis zur gattin aber den arglosen mann darstellt, der nur zuerst etwas aufgerüttelt wird.

Schliefslich spricht das tiefe gefühl, das der dichter Mosbie und namentlich der sonst so oberflächlichen Ales in III, 5 zuschreibt, für eine überarbeitung dieser szene.

Die überarbeitung des stückes wird auch durch mehrere äufsere widersprüche bewiesen.

In II, 1 lernt Greene die beiden strolche durch Bradshaw kennen. Er weifs nach dem gespräch mit Ales in I, 452 u. ff. nichts von dem verhältnis der Ales zu Mosbie, bedauert die angeblich von ihrem manne mifshandelte frau und will sich an Arden, den er jetzt für minderwertig hält, wegen des verlustes seines landes rächen, gibt auch den strolchen gegenüber nur diesen grund an (II, 1, 101—103). Er hat auch nichts von Michaells schwur erfahren. Nach II, 2, 100—105 weifs Black Will genau über Mosbie und Ales bescheid, ebenso nach II, 2, 127—131 Greene über Michaells liebe zu Mosbies schwester und seine absicht, Arden zu ermorden. In II, 2, 153—156 wird das bestätigt. Eine unterredung mit Michaell ist ausgeschlossen, da Greene in II, 2, 37 Michaell den strolchen zeigt und eine unterbrechung nicht stattgefunden hat. Ebenso widerspricht es sich, dafs nach II, 2, 37 Michaell den strolchen unbekannt ist, er aber die beiden in zz. 138—139 als alte bekannte begrüfst. Nach V, 1, 1 u. ff. kennt sogar Greene den Black Will schon lange. V, 1, 57 erwähnt Black Will nur sich und Greene, den er dazu wie einen vertrauten freund beim vornamen nennt. V, 1, 379 sucht der Maior nur Black Will. V, 1, 184—185 warnt Ales ihren gatten vor Black Will und Greene:

> Black Will and Greene are his companions,
> And they are cutters, and may cut you shorte,

während Mosbie und Ales in I, 589 u. ff. von Greenes grofser frömmigkeit sprechen. In II, 1 übergibt Greene dem Bradshaw einen brief für Ales, ehe London erreicht ist. III, 5, 153 überreicht Bradshaw einen brief, der über den mifserfolg in London berichtet, obwohl Bradshaw nach II, 1 nicht nach

London geht. Dafs es sich nur um einen brief gehandelt hat, geht aus V, 5, 4 hervor.

Diese widersprüche weisen deutlich darauf hin, dafs ursprünglich Greene ein in Fevershame ansässiger taugenichts ist, der von Ales in I, 1 gewonnen wird, und der das verhältnis der Ales zu Mosbie durchschaut und über alles weitere von Ales aufgeklärt wird. Er unternimmt den mord mit dem ihm bekannten Black Will, der nach dem gespräch mit Lord Cheiny (III, 6, 120) aus der dortigen gegend stammt, seit zwölf jahren aber in London sich aufhält (V, 1, 8). Der verfasser zeigt bei der umwandlung des historischen Greene in einen bekannten bösewicht dasselbe dramatische geschick, das die vielleicht von Holinshed stammende zusammenziehung zweier historischen personen zu der Susan des dramas veranlafst hat.

Ein minderwertiger arbeiter hat die historische person des Greene wieder eingeführt. So erklärt es sich auch, dafs Ales die vorwürfe Mosbies, dafs sie beide blofsstelle, hinnimmt (I, 577 u. ff.), während nach dem vorliegenden texte Mosbie gar nicht in frage gekommen ist. Das vergiftete kruzifix, das nach I, 588 für Greene bestimmt ist, ist jedenfalls der nach IV, 2, 87 u. ff. für Arden bestimmte vergiftete gegenstand.

Ob Greene überhaupt mit den Abbey lands ursprünglich zu tun hat, ist fraglich. In I, 297, wo Mosbie sich auf das angebliche angebot Greenes beruht, könnte auch Reede gestanden haben, dessen plötzliches auftauchen in IV, 4 auffällt.

Durch die umwandlung Greenes wurde die einschiebung des Shakbag nötig.

Dafs der bearbeiter, der die undramatische umwandlung Greenes vorgenommen hat, dem stücke die spätere vertiefung gegeben hat, halte ich für ausgeschlossen. Ein zweiter bearbeiter hat hier eingegriffen und namentlich die szenen II, 1; II, 2; III, 1; III, 2; III, 5; sowie III, 6, 1—45 umgearbeitet.

Dafs die zweite überarbeitung des jugendlichen Shakespeare würdig ist, ist nicht zu leugnen.

Auf seine autorschaft weist nun die einleitung von III, 2, wo die fehlende bühneneinrichtung ganz nach Shakespearescher art ersetzt wird (vgl. Macbeth, III, 3, 5—8):

Black night hath hid the pleasurs of ye day,
And sheting darknesse ouerhangs the earth

And with the black folde of her cloudy robe
Obscures vs from the eiesight of the worlde,
In which swete silence such as we triumph.
The laysie minuts linger on their time,
Loth to giue due audit to the howre,
Til in the watch our purpose be complete
And Arden sent to everlasting night.

Auch die an die Rodomontaden Falstaffs erinnernden zeilen V, 1, 67—76, die man aus dem zusammenhange herausnehmen kann, lenken unsern blick auf Shakespeare:

Now his way had bene to haue come hand and feete, one and two round, at his costerd: he lyke a foole beares his sword point halfe a yarde out of danger. I lye here for my lyfe; if the deuill come, and he haue no more strength then fence, he shall neuer beat me from this warde.

Ile stand to it, a buckler in a skilfull hand
Is as good as a castell; nay
Tis better then a sconce, for I haue tryde it.

V.

Das 1608 erschienene und Shakespeare zugeschriebene, des gereiften Shakespeare aber nicht würdige drama *A Yorkshire Tragedy* bietet, abgesehen von der ersten szene, keinen anhalt für eine überarbeitung.

Die erste szene macht uns mit dem verhältnis des ehemannes zu einer jungen dame aus der provinz bekannt, auf das im weiteren verlauf des stückes niemals angespielt wird. Die drei diener der szene stehen im dienste der young mistress und ihres bruders; Samuel, der nicht etwa, wie Brooke meint, ein diener Calverleys ist, hat den bruder nach London begleitet und dort das schändliche leben Calverleys erfahren. Der bruder weilt noch in London. Samuel hat er mit allerlei gekauften kleinigkeiten zurückgeschickt. Das harmlose wesen von bruder und schwester prägt sich in dem gutmütigen charakter der bedienten aus. Die liebe der jungen dame zu Calverley, der uns in den folgenden szenen nur als wüstling entgegentritt, gibt uns den schlüssel zu der alles verzeihenden liebe der frau, die von der erinnerung an die liebenswürdigkeit ihres trotz seines wüsten lebens noch schönen mannes

zehrt. Die szene pafst aber sonst nicht in den rahmen des stückes und ist sicher von einem andern verfasser, der die absicht hatte, das stück mit neuem aufbau umzuarbeiten. Shakespeare, den als bearbeiter des Arden of Fevershame der stoff anziehen mufste, kann dabei wohl in frage kommen. Aus der verwendung dieser szene hat dann der herausgeber das recht abgeleitet, das ganze stück Shakespeare zuzuschreiben.

VI.

Das 1605 erschienene und Shakespeare zugeschriebene drama *The London Prodigall* ist in seiner gesamtheit sicher nicht von Shakespeare. Vielleicht ist es von Shakespeare angeregt; jedenfalls versucht der dichter, ein leben, das Polonius theoretisch nicht für entehrend für einen jungen mann hält, in der wirklichkeit bei dem sohne eines nachsichtigen vaters vorzuführen. Für einen eingriff von fremder hand bietet sich kaum eine handhabe, doch heben sich die szenen I, 2 und II, 2 durch ihre so knapp gezeichneten und doch so bunten bilder von den breit ausgeführten übrigen szenen stark ab. Der einfältige Artichoak (dessen name übrigens in I, 2, 9 für den Daffidill des textes stehen mufs) macht Frances den hof, die sich in den kecken Daffidill verliebt hat, der wiederum für Luce schwärmt. Das kokette wesen der Luce, die Daffidill anlockt, ohne jedoch den unterschied in der sozialen stellung zu vergessen, ihr übermütiges benehmen (I, 2, 35: Fooles may haue leaue to prattle as they walke), das uns auf ihre spätere selbständigkeit vorbereitet, der alte Weathercock, der noch den mann in sich fühlt (I, 2, 19—20: But had she tride me She should a found a man of me indeed), der filzige Lancelot Spurcock (die pint of wine wird II, 4, 18 noch einmal verwendet!), der einfältige Civet, der sich in die törichte, etwas schlampige Frances (I, 2, 68: she treades her shooe a little awry) verliebt, in engem rahmen mit wenigen strichen so köstlich geschildert, dafs wir annehmen dürfen, dafs ein bearbeiter aus der breiteren vorlage diese szenen herausgeschnitten hat. Da das stück von Shakespeares truppe gespielt wurde, ist Shakespeares eingriff hier nicht abzuweisen. Der theaterzettel hat wohl nicht unterlassen, auf den anteil des beliebten dichters hinzuweisen, so dafs der herausgeber unbedenklich das ganze stück Shakespeare zuschrieb.

VII.

Bei dem dritten drama, als dessen autor Shakespeare zu seinen lebzeiten (1600) mit vollem namen bezeichnet wird, *Sir John Oldcastle,* ist die beantwortung der frage nach Shakespeares anteil einfacher. Wir kennen die namen der verfasser, und Shakespeare hatte keinen anlafs, ein von der Admiral's Company aufgeführtes drama zu überarbeiten. Zudem findet sich sein name nur in der raubausgabe, während die rechtmäfsige, im selben jahre und für denselben verleger gedruckte ausgabe den namen des autors fortläfst.

Der prolog weist nun einen zusammenhang mit Falstaff-Oldcastle zurück; in III, 4 wird aber Falstaff (sowie Poins und Peto) erwähnt. Diese bezugnahme und die mürrische abwehr halte ich nicht für gleichzeitig. Der prolog ist erst hinzugefügt, als man in Oldcastle ein werk Shakespeares, der ja auch sonst das stück beeinflufst hat, zu sehen glaubte. Dadurch angeregt, setzte der verleger skrupellos Shakespeares namen auf das titelblatt. Der entrüstung der Admiral's Company, dafs sie ein erfolgreiches stück dem angehörigen einer rivalisierenden gesellschaft verdanken sollte, kann man die prompte lieferung des richtigen textes an denselben verleger zuschreiben, der nun Shakespeares namen unterdrücken mufste. Die namen der unbedeutenden verfasser wurden wohl absichtlich fortgelassen.

In Sir John Oldcastle ist die frage, wohin die szene V, 1 gehört, noch ungelöst. Simms hat diese szene, in der Henry V. die verschwörer entlarvt, zwischen IV, 2 und IV, 3 eingefügt. Da die alten ausgaben die andern szenen des fünften aktes in offenbar falscher reihenfolge bringen, ist gegen die umstellung von V, 1, die die entwicklung natürlicher macht, an sich nichts einzuwenden. Brooke gibt aber in seiner ausgabe V, 1 den alten platz wieder und macht gegen eine verschiebung die zeitangaben geltend, die — entsprechend dem geschichtlichen ereignisse — als schauplatz der szene Southampton, nicht Kent, wie in den alten ausgaben steht, verlangen. Da aber der dichter die 1414 ausbrechenden unruhen der Lollards, in die Oldcastle verwickelt gewesen ist, mit der im sommer 1415 angezettelten verschwörung des grafen von Cambridge vermengt, die Heinrich entdeckt wird, als er in Southampton

die einschiffung seiner truppen überwacht, darf man aus dieser tatsache keinen schlufs für den schauplatz von V, 1 ziehen.

Die handlung des dramas vollzieht sich in wenigen tagen. Als zeitpunkt für den volksaufstand wird angegeben friday next, the foureteenth day of January (II, 2, 73). Auf den winter weisen auch hin I, 3, 76: let them not stand here staruing in the colde und IV, 1, 29: this long cold winters night How can we spend? Gleich nach dem niederschlagen des aufstandes trifft Oldcastle, der sofort nach dem zusammentreffen mit den verschwörern von haus fortgeritten ist (III, 1, 198 und 215), den könig. Nach dem lesen des schreibens ruft der könig aus: Is, then, their time of meeting so neere hand? Weele meete with them, but little for their ease (IV, 2, 135—136). Oldcastle hat also auf dem schreiben die nächste zusammenkunft der verschworenen — wohl gleich bei der festsetzung (III, 1, 184—185) — vermerkt. Als datum der zusammenkunft, die in Oldcastles schlosse stattfinden soll, ist nun the tenth of July next (III, 1, 185) angegeben. Diese zeitangabe ist sicher falsch.

Der könig begibt sich nach dem aufstande und der verhaftung der verräter sofort nach Southampton. Über die länge der haft Oldcastles ist direkt nichts angegeben. Dem bischof mufste aber daran liegen, Oldcastle zu beseitigen, ehe der nach Frankreich gezogene könig eingreifen konnte. Dafs die flucht Oldcastles noch im winter stattfindet, beweist V, 3, 21—22: Ise very cawd . . . get in to fier and warm thee. Aufserdem trifft Oldcastle noch die nach Wales ziehenden Lord und Lady Powis (V, 10, 33—34).

Da nach der geschichte Heinrich am 15. August in Frankreich landet, vorher die verschworenen aufhebt und verurteilt, ist der 10. Juli wohl der wirkliche tag der entdeckung und dies datum von anderer hand gedankenlos in das manuskript eingesetzt.

Der könig begibt sich mit Oldcastle nach dessen schlosse. I wonder that lord Cobham staies so long (V, 1, 24) läfst keinen zweifel darüber, dafs es sich um die verabredete zusammenkunft der verschworenen handelt. Durch den abstecher nach Kent ist des königs absicht, noch am selben tage abzusegeln (V, 1, 14—15: But this day he will aboord — the winds so faire — and set away for France) durchkreuzt. Er

hat schon vor seinem aufbruche nach Kent in London seine anordnung widerrufen und die abfahrt für den folgenden morgen angesetzt. Der bischof, der sich, um ganz sicher zu gehen, zur verhaftung Oldcastles erst des Sheriff of Kent und des Lord Warden of the Cinque Ports versichert und damit zeit verloren hat, hat von dieser anordnung kenntnis erhalten, ohne natürlich den grund zu erfahren, da der könig seine absicht, die verräter zu entlarven, geheimgehalten hat. So erklärt sich die stelle IV, 3, 72: (the king) at Southampton does repose this night.

Der bischof trifft Oldcastle nicht an, da dieser Powis, der Oldcastles rückkehr erwarten wollte (III, 1, 230), eine strecke das geleite gegeben hat.

Brookes einwendung gegen die einschiebung von V, 1 ist somit nicht stichhaltig. V, 1, 56—57: And next, our thankes, Lord Cobham, is to thee, True perfect mirror of nobilitie ist an Oldcastle direkt gerichtet.

Auffallen könnte es noch, dafs die Barone in III, 1 einen bewaffneten aufstand planen, in V, 1 aber nur über die ermordung des königs unterhandeln. Wir müssen wohl annehmen, dafs sie nach dem unerwartet schnellen niederwerfen der rebellen eine empörung für aussichtslos halten.

VIII.

Der eigentliche text von *The Lamentable Tragedie of Locrine* ist, abgesehen von den szenen II, 2; II, 3 und IV, 2, wo die erweiterung der clownrolle zusätze veranlafste, aus einem gusse. Nur III, 5, 13—14 erweist sich als zusatz, der mit den vorgängen, die sich nur auf fremde eindringlinge beziehen, nicht im zusammenhang steht:

> And he that seekes his soueraignes ouerthrow,
> Would this my club might aggrauate his woe.

Er ist wohl den schlufszeilen des von Ate gesprochenen epilogs, dem noch zwei verse entlehnt sind, auf die ich weiter unten eingehe, nachgebildet:

> And euery wight that seekes her graces smart,
> Wold that this sword wer pierced in his hart!

Es könnte aber auch eine umänderung von my, our in his vorliegen. Jedenfalls sind die zeilen als eine huldigung für

Elisabeth gedacht, die ja zu der wahrscheinlichen abfassungszeit des stückes (1585) sich durch die umtriebe der Maria bedroht glaubte.

Der verfasser des eigentlichen dramas ist zweifelhaft; Shakespeare könnte höchstens für die bearbeitung der clownszenen in frage kommen.

Das komische element ist durch Strumbo vertreten. Er stellt in I, 2 den einfältigen landjunker vor; er sagt von sich: I am a gentleman of good fame and name (z. 45), er unterzeichnet sich als Signior Strumbo (z. 52) und wird auch von Dorothea so angeredet (z. 74). Er tut sich etwas zugute auf seine klassische bildung und redet in geschraubten wendungen: my great learning is an inconuenience vnto me (z. 98).

Als landjunker tritt er wieder auf in III. 3. Er nennt sich a true gentleman (z. 24) und sieht auf den bauern herab: I scorne you all (z. 21). Sein veränderter charakter kann hier an eine überarbeitung denken lassen. Vielleicht wollte aber der verfasser die durch den krieg herbeigeführte verrohung zur anschauung bringen.

In II, 2 und II, 5 dagegen ist Strumbo ein cobbler, in Cathness wohnhaft.

In II, 3 bezeichnet Strumbo sich und Trumpart als poore men, deren haus in the surburbes of this citie (z. 60) von den Scythen verbrannt ist. Sein verhalten pafst nicht recht für den cobbler, ganz und gar nicht für den landjunker; es ist der gewöhnliche clown.

In II, 4 tritt der mit dem knüppel drohende Strumbo als farbloser clown auf.

In IV, 2 erscheint Strumbo als bauer. In den zeilen 50—53: she bought with her portion a yard of land, and by that I am now become one of the richest men in our parish könnte man für den übergang vom cobbler zum bauern eine erklärung finden. Es handelt sich aber eher um den armen mann von II, 3, der durch heirat — in loser anlehnung an III, 3 — wohlhabend geworden ist.

Strumbo tritt also in drei verschiedenen gestalten auf, als landjunker, als cobbler und als bauer oder farbloser clown. Die Strumboszenen können also nicht gleichzeitig geschrieben sein.

Dem gelehrten verfasser des Locrine darf man den landjunker ohne weiteres zuschreiben. Der bauer Strumbo, dessen name wohl den klassischen namen des junkers ersetzt hat, und der cobbler sind spätere zusätze von anderer hand.

Dem trinkliede in II, 2 und den zeilen II. 3, 55—58 und II, 5, 99 u. ff. liegen sicher volkslieder zu grunde; II, 3, 67—75 scheint einer schauerballade entnommen zu sein.

II, 2 ist dem trinkliede zuliebe eingeflochten; der übrige teil ist abgeschmackt. Die cobblerszenen sind zuletzt eingeschoben. Auf sie bezieht sich wohl das newly set foorth auf dem titel der ersten ausgabe.

In II, 3 kommen ursprünglich flüchtende bauern zum heere, deren dörfer schon von den feindlichen streifscharen überfallen sind. Vielleicht wird der tod der frau Strumbos, der auch in III, 3, 65 erwähnt wird, mitgeteilt. Dafs schon häuser in the suburbes of Cathnes verbrannt sind, widerspricht dem schlufs der szene:

> But cursed Humber thou shalt rue the day
> That ere thou camst vnto Cathnesia.

In II, 5, der kampfszene, in der Strumbo sich tot stellt — wohl ein stehender witz des clowns, den Shakespeare bei Falstaff dem drama organisch einfügte — mag vom dichter der junker als komische person verwandt sein, doch passen auch die zeilen 70—73 nicht recht zu den gedrechselten reden des junkers. Der schlufs der szene (zz. 91—116) ist später hinzugefügt.

Dafs in IV, 2 der geist des Albanect heraufkommt, um dem Strumbo auf die hand zu schlagen, ist eine plumpe fortsetzung der erscheinungen des rachegeistes. Humber stürzt bei den worten or else I faint or die (z. 78) zu boden. Die zeilen 93 und 94, die der geist spricht:

> Loe, here the gift of fell ambition,
> Of vsurpation and of trecherie!

sind dem epilog entnommen:

> Lo here the end of lawlesse trecherie,
> Of vsurpation and ambitious pride

und sind damit ein beweis für die unechtheit des schlusses der szene.

Die zeilen 95—97:

Loe, here the harmes that wait vpon all those
That do intrude themselues in others lands,
Which are not vnder their dominion

sind sicher eine anspielung auf die Armada, liefern aber nur eine untere grenze für die überarbeitung.

Der verfasser oder fixierer der cobbler- und bauernszenen steht unter dem standpunkt des dichters, wenn er nicht eine unterlage benutzt. Als bearbeiter Shakespeare anzunehmen, geht nicht an.

IX.

Das drama *The Birth of Merlin*, dessen mangel an einheitlichkeit schon der erste herausgeber erkannt hat (1662), wie aus seiner zuweisung des stückes an Shakespeare und Rowley als verfasser hervorgeht, besteht aus den drei ursprünglich selbständigen stücken Uter, Modestia, Merlin und den ausgesponnenen clownszenen, deren überwuchern schliefslich dem drama seinen namen verschafft hat; daneben sind überarbeitungen erkennbar.

Zunächst läfst sich die Modestiaepisode, die I, 1; I, 2, 220—258; III, 1, 35—49; III, 2; V, 2, 1—37 umfafst, als selbständig herauslösen.

Nach I, 33 hat Edwin kürzlich einen krieg mitgemacht. Er ist aber nicht im felde gegen die Sachsen gewesen, von denen allein die rede ist, da er nichts von der schlacht, die mit des Eremiten hilfe gewonnen ist, weifs (z. 78). Toclios mitteilungen über die schlacht und über den verlust des prinzen sind überflüssig, da wir darüber in der folgenden szene orientiert werden. Toclios erklärung, dafs er den prinzen im walde suchen wolle, entspricht zwar der szene II, 1, wo er und Oswald auftauchen. Der überarbeiter hat aber übersehen, dafs Toclio und Oswald in I, 2 (nach z. 35) zugegen sind und Oswald auch in II, 3 (nach z. 4) anwesend ist, und dafs Toclio nach II, 3, 121 die meldung vom eintreffen des prinzen in einer form bringt, die nicht auf ein gleichzeitiges eintreffen mit dem prinzen schliefsen läfst, beide auch zu anfang von II, 2 erwähnt werden.

Toclios erklärung, dafs er den prinzen suchen wolle, fällt allerdings für die selbständigkeit der Modestiaszenen nicht

ins gewicht, da sie erst nach einführung der Merlin-clownszenen, also nach vereinigung von Modestia und Uter, eingeschoben ist.

Das zusammentreffen mit dem eremiten in I, 2 ist farblos.

In III, 1, 46 ist die aufforderung an Toclio, licht und musik zu besorgen, ohne bedeutung.

In III, 2 ist der schlufs, dafs Modestia dem vater verspricht, sich dem urteil des eremiten zu unterwerfen, unverständlich und undramatisch. Der eremit kann doch nicht mehr auf die bühne gebracht werden. Der überarbeiter versucht das zwar in V, 2. Er beschränkt sich aber auf Donoberts frage: Ist a sin to marry? und die antwort: Oh no, my Lord.

Modestia entfernt sich ursprünglich mit ihrer schwester und läfst den vater in verzweiflung zurück. Die zeile V, 2, 8: Those lost, I am lost: they are lost, all's lost gibt aber schwerlich die ursprünglichen worte des dichters wieder.

Nach ausscheidung Toclios und des kampfes gegen die Sachsen aus Modestia, wollen wir untersuchen, wie weit die personen der Modestia in die Aurelius-Uterszenen hineinragen.

Donobert und Gloster können wir dabei aufser acht lassen, da in beiden stücken zwei alte auftreten.

Für Edwin und Cador könnten personen in Uter schon ursprünglich gestanden haben; aber ihre rollen sind so ungeschickt eingeflochten und überflüssig, dafs man sie fast völlig ausscheiden kann.

In I, 2, wo nur die alten mit dem könige beraten, beschränkt sich ihre rolle auf die (II, 2, 2 entnommene) zeile 152: He has won her quickly und die einfältigen zeilen 153—154: She was woo'd afore she came, sure, Or came of purpose to conclude the Match.

In II, 2 fragt Gloster, der sich in gegenwart von Edwin und Cador mit Donobert über des königs hastige heirat, die entlassung des heeres und Edols zurückberufung unterhält, plötzlich seinen sohn: Son Edwin, have you seen him since?, der dann über Edols unzufriedenheit und seinen charakter unnötig aufklärung gibt, da wir ihn selbst in echt dramatischer weise gleich darauf gründlich kennen lernen.

Z. 25 schliefst sich an z. 10 als ausruf Donoberts an. Die zeilen 51—75 sind zu streichen. Die beschuldigung, dafs

Edol waffenstillstand geschlossen und die friedensverhandlungen eingeleitet habe, ist nicht zu halten. Dafs der ungestüme Edol, der die gefahr voll einsieht, nach einer siegreichen schlacht einem feinde, der sich ein gebiet erobern mufs, um leben zu können, einen waffenstillstand gewährt, ist undenkbar. Die Sachsen benutzen die frist, die ihnen Edol gibt, der erst seine hart mitgenommenen truppen wieder organisieren mufs, um mit dem unkriegerischen könige direkt zu verhandeln. Edol weist es nicht zurück, dafs er friedensvorschläge gemacht habe; er erklärt nur, dafs ein irrtum vorläge, ohne eine aufklärung zu geben, ungeschickte worte, die die verlegenheit des überarbeiters nicht verdecken können. Die zeilen 80—106 (bis safety) sind ebenfalls zu streichen. Edols klagen über die schmälerung seines ruhmes können nicht ernst genommen werden, da eigentlich ein anderer die schlacht gewonnen hat. Die aufregung der vier männer über Edols anklagen gegen den könig ist unverständlich. Niemand zweifelt an Edols treue, und sie sind selber unzufrieden. Donobert sagt zwar am schlusse der szene, dafs man sich fügen müsse; er verteidigt aber das verhalten des königs nicht. In den zeilen 16 und 17: You know his humour will indure no check, No, if the King oppose it und den zeilen 95–96: had you been here in presence, What the King did, you had not dar'd to cross it widerspricht sich der überarbeiter selbst. Zz. 113—115 sind wieder zu streichen; sie enthalten auch eine wiederholung der z. 22. Edwin und Cador gehören also in die szene II, 2 nicht hinein.

Brooke glaubt in dieser szene etwas von 'the syntactic rush, the ease of verse flow, the figurative power, and sincerity of emotion' Shakespeares zu sehen; aber die geistlose art der überarbeitung verbietet es, an Shakespeare auch nur zu denken.

In III, 6 treten Edwin und Cador wieder auf und führen am ende der szene das wort. Z. 141 spricht in wirklichkeit Donobert. Der vorschlag, gegen Vortiger zu ziehen, geht von Edol aus, dem die zeilen 144—146 zuzuschreiben sind. Die schlufszeilen 147—153 spricht naturgemäfs der jetzige anführer, Prince Uter, nicht der untergeordnete Edwin.

Auch in IV, 2 sind Edwin und Cador überflüssig. Edols ausruf z. 15: let him be the devil, so I may fight with him

ist unsinnig, da er ja gegen Vortiger ausgezogen ist, und nur der unangebrachten vorhergehenden zeile zuliebe eingefügt. Ob Edols frage in z. 12: Is not the King in field? ursprünglich ist, ist fraglich, da der zuschauer über Vortiger wohl unterrichtet ist. IV, 1 gehört allerdings in der jetzigen fassung nicht zum Uterdrama. Jedenfalls hätte die frage nur sinn, wenn sie an einen zurückkehrenden späher gerichtet wäre.

Die einzigen worte, die man zwei personen lassen mufs, finden sich in der kurzen szene IV, 4. Doch sind diese zeilen (1—6) so allgemein gehalten, dafs man sie zwei beliebigen rittern in den mund legen kann.

Szene IV, 5, die Edwin und Cador einige zeilen zuschreibt, gehört nicht zum Uterdrama oder ist doch völlig überarbeitet.

In V, 2 stehen die zeilen 24—30 wohl für eine unterdrückte szene. Der so nebenbei erwähnte tod Vortigers in IV, 5, 16: for Vortiger is dead weist ebenfalls auf eine unterdrückte szene hin.

Uter erhält ursprünglich den titel Pendragon von den sich unterwerfenden anhängern Vortigers. Merlin hat mit dem Uterdrama nichts zu tun. Die breiten Merlinszenen IV, 1 und V, 1 passen nicht in den rahmen des Uterdramas. So spricht gegen Merlin auch das in IV, 4, 11 erwähnte castle, in das Vortiger sich wirft; in IV, 1, 287 rät Merlin dem Vortiger, keine zeit mehr auf den bau einer burg zu verwenden, da Uter heranrücke. Die einführung Merlins durch Cador und Edwin in IV, 5 verrät durch ihre ungeschicklichkeit den überarbeiter.

Erst durch die verbindung mit einem Merlin-Vortigerdrama wird Merlin eingeführt. Pendragon wird jetzt in der weise der volksetymologie erklärt. Der schlufs, V, 2, 94—110, kann nicht neben der erklärung des drachenbildes in IV, 5 gestanden haben. Das verherrlichen Arthurs in V, 2, 94—100 findet sich schon in IV, 5, 109—117. Die kunde von dem frühen tode Arthurs in V, 2, 101—104 ist höchst ungeschickt. Diese zeilen, sowie die prophezeiung von dem verfall des reiches in IV, 5, 131—135 sind sicher eingeschoben. Da das stück mit dem preise Merlins und Arthurs schliefst, ist hier die ursprüngliche prophezeiung zu suchen.

In das Modestia-Uter-Merlindrama sind schliefslich die clownszenen hineingearbeitet, deren anfang wohl schon im Merlindrama zu suchen ist. Die grobe darstellung der Joan, die völlig von dem bilde, das sie von sich selbst entwirft in IV, 1, 186 u. ff., absticht, kennzeichnet die clownszenen als nachträgliche einschiebungen.

Ich füge noch hinzu, dafs ich die beschwörung des Proximus, eine offenbare nachbildung der Vandermast-Baconszene, für eingeschoben halte. Die oberflächliche begründung der vorführung ist des dichters des Uter unwürdig. Äufserlich wird die einschiebung durch Toclio bekundet, der noch nach seinem alten stichworte nach z. 28 auftritt, seine meldung aber erst in z. 128 macht.

Fleay sieht The Birth of Merlin als die aufarbeitung eines älteren stückes durch Rowley an und weist auf den von der Admiral's Company 1597 aufgeführten Uter Pendragon hin. Wurde das stück von dieser gesellschaft gespielt, so wäre es ein treffendes beispiel für die skrupellosigkeit, mit der die Admiral's Company Dramen zurechtschnitt.

Auf den verfasser des Uter führt uns vielleicht eine sachlich unerklärliche stelle, II, 1, 95—97:

> Or like to Marius soldiers, who, o'retook,
> The eye sight killing Gorgon at the look
> Made everlasting stand.

Nun läfst der dichter des Locrine im anfang von I, 2 Andromeda von Phineus und einer schar Äthiopier rauben, die ungehindert entkommen. Das Gorgonenhaupt wird überhaupt nicht erwähnt. In diesen beiden stellen vermute ich eine verwechslung desselben dichters.

Auch das Modestiadrama, das sich sprachlich nicht von Uter unterscheidet, könnte man demselben dichter zuschreiben. Die Modestia zugeschriebenen empfindungen sind zu gekünstelt und unwahr, als dafs sie dem charakter des dichters entsprechen müfsten.

Da Shakespeare als bearbeiter nicht in frage kommt, dürfen wir aus dem titelblatt des 1662 gedruckten dramas auch nicht auf Rowleys mitarbeit schliefsen.

X.

Das nur im manuskript auf uns gekommene drama *Sir Thomas More* erregt unser interesse besonders durch die an der handschrift erkennbare überarbeitung.

Tilney, der Master of the Revels, hatte für die erlaubnis zur aufführung die bedingung gestellt, den aufstand und dessen veranlassung fortzulassen und das verdienst Mores bei der unterdrückung der unruhen nur referierend wiederzugeben. Nach Brookes darlegung, die wohl die allgemeine ansicht wiedergibt, wurde dieser forderung nur insoweit entsprochen, als man die aufstandszene (II, 4) umarbeitete und durch Mores beschwichtigungsrede ein gegengewicht gegen die anklagen des volkes schuf. Die bearbeitung durch mehrere hände soll sofort nach Tilneys rückgabe auf betreiben des theaterleiters erfolgt sein, um das stück möglichst bald aufführen zu können.

Diese auffassung läfst sich jedoch nicht halten. Man hat übersehen, dafs der verfasser des dramas die von Tilney verlangte änderung selbst vorgenommen hat. Szene I, 3, die wahrscheinlich mit II, 1 das dritte beschriebene blatt des manuskripts füllt, ist gleichsam ein referat von I, 1. Die packende erste szene, die nunmehr ausgeschieden wurde, büfst in der umarbeitung durch die blofse erzählung des den personen angetanen unrechts ihre wirkung ein. I, 3 ist nur flüchtig gearbeitet, wie der rifs zwischen z. 15 und z. 16 und die verworrene konstruktion des die zeilen 16—24 umfassenden satzes, der blofs aus einem partizipialsatze und einem relativsatze besteht, beweisen. Die freche rede De Bardes dem George Betts gegenüber, dafs er selbst des Lord Mayors frau bei sich behalten würde (I, 1, 60—63), wird ihm hier Sir Thomas Palmer gegenüber in den mund gelegt. Auch der vorfall mit den tauben ist geändert. Während in der ersten szene die resolute Doll dem Caveler die tauben unter drohungen wieder abnimmt und Caveler mit klage drohend abzieht (I, 1, 77—90), prügelt nach Shrewsburys bericht in der dritten szene ein Franzose den widerstrebenden zimmermann, der dann durch seine beschwerde seine eigene bestrafung herbeiführt. Die güte des königs wird im anfang der dritten szene gerühmt, dazu in den versen 66—70 hervorgehoben, dafs der könig nichts von den übergriffen der fremden wisse, sonst

gern abhilfe schaffte. Zu der abschwächung tragen auch die scherzhaften reden zwischen Surrey und Cholmley bei. Der ungeschickte hinweis auf More (I, 2, 86—91), der wohl das volk beruhigen könne, verrät, wie dem dichter die hände gebunden sind.

II, 1 ist neu hinzugefügt. Durch das hineinziehen rauflustiger junger burschen in die aufrührerische bewegung wird dieser die schärfe genommen.

Da der dichter Tilneys anweisung entsprechend die ursache des aufstandes abgeschwächt wiedergegeben hat, ist auch anzunehmen, dafs er den aufstand selbst und Mores beschwichtigung erzählend wiedergegeben hat. Tilney verlangt mit seiner bemerkung bei III, 2: This must be new written, dafs vor der Erasmusszene unter ausfall des gesamten damaligen zweiten aktes und der ersten szene des dritten aktes die bearbeitung einsetzen soll. III, 1 ist wohl unverändert gelassen. Ein rest der umarbeitung ist die (später von anderer hand umgeschriebene) szene II, 3 und Mores monolog in III, 2, 1—21, der zu der folgenden spafshaften begegnung mit Erasmus in keinem zusammenhange steht.

Um die verkürzung des stückes wieder gutzumachen, hat der dichter die Erasmusszene verlängert und die Faulknerszene weiter ausgearbeitet.

Auf die verlängerung der Erasmusszene weisen noch die verse III, 2, 166—168 hin:

> you saw, my lord, his porter
> Give entertainment to vs at the gate
> In Latten good phrase.

Dieser porter kann nur More gewesen sein. Die porterszene hat in der ursprünglichen arbeit gefehlt, wie aus first Draft of III, 2, 24—25: This musique telles vs that the earle is come With learnde Erasmus hervorgeht. Der überarbeiter hat die obigen zeilen wohl gedankenlos in III, 2 eingetragen, da auf die verkleidung Mores als porter in dieser szene nicht mehr angespielt wird. Bei berücksichtigung der porterszene haben die albernen reden des als More verkleideten Randall sinn; Erasmus lächelt über den angeblichen porter, der ihm in gleicher münze zahlt; er bückt sich vor dem hohlkopf in der kleidung des vornehmen, sieht also nur auf das äufsere (III, 2, 197—201).

Der dichter hatte die erste fassung unversehrt mit den umgearbeiteten szenen an den theaterleiter zurückgegeben.

Später hat eine andere hand die grofse aufstandsszene nach Shakespearescher weise umgearbeitet, die dem charakter von III, 1 völlig widerspricht.

Erst nach der neugeschaffenen aufstandsszene hat der nur nach anregungen arbeitende verfasser von II, 2; III, 3 und IV, 1, 310—368 eingegriffen. Er arbeitet in anlehnung an II, 3, 14—15: they intend to offer violence To the amazed Lombards und II, 3, 36: I heere they meane to fier the Lumbards howses die überflüssige szene II, 2 nach Shakespeareschem gesichtspunkte aus, nicht nach der art des ersten dichters, die wir in der hinrichtungsszene noch erhalten haben. Die entschlossene Doll fürchtet für ihr haus, der wackere Lincoln für sein leben.

Ebenso überflüssig ist szene III, 3, die die verbindung zwischen akt III und IV herstellen soll, in der More in der weise des chorus die abreise des Erasmus und die ankunft des Mayors erzählt. Der dichter hat in szene IV, 1 das sprunghafte im wesen Mores zum ausdruck bringen wollen. Vers IV, 1, 93: That at so short a summons you would come gibt die erklärung für die fehlende überleitung. Ein verdienst hat sich dieser bearbeiter nur durch überarbeitung der angillszene erworben.

Eine dritte fremde hand macht sich jetzt an die ordnung des durch die doppelt ausgeführten szenen in unordnung gebrachten dramas; sie entfernt die überflüssigen blätter unter erhaltung der blätter mit Tilneys bemerkungen als Mene Tekel, verwertet daraus II, 3 und überträgt teile der vom ursprünglichen autor breiter behandelten szene III, 2, wie ich oben angeführt habe, auf das ursprüngliche blatt. Schliefslich macht der ordner sich auch die mühe, szene III, 3 durch abschreiben kritiklos an die richtige stelle zu bringen. Er tritt schöpferisch am wenigsten hervor.

Ein vierter überarbeiter glaubt das publikum über Faulkner, der mit drohungen abgezogen ist, beruhigen zu müssen und fügt III, 2, 283—322 hinzu.

Dafs das stück noch nicht die endgültige fassung haben sollte, zeigt die unvollendete umarbeitung von IV, 5 durch eine neue hand.

Aus meiner darlegung geht hervor, dafs die wichtige szene II, 4, 1—172 vor II, 2 geschrieben ist. Da die von dem verfasser von II, 2 geschriebene szene III, 3 von der hand abgeschrieben ist, der man II, 3 und III, 2, 1—282 sicher zuschreibt, und diese beiden szenen auf den ursprünglichen verfasser weisen, dessen umarbeiten durch I, 3 gesichert ist, so darf man die isolierung von II, 4, 1—172 als gelungen bezeichnen.

Nach der isolierung dürfen wir aber die 172 zeilen, die das untrügliche merkmal Shakespeareschen geistes tragen, Shakespeare zuweisen.

Ob diese verse sich im manuskript isolieren lassen, läfst sich leider aus der von Brooke gegebenen beschreibung nicht erkennen. Die handschrift ist nach Simpson und Spedding mit Shakespeares handschrift identisch. Spedding will dazu diese zeilen von den übrigen handschriften isolieren. Wenn demnach mit szene II, 4 ein neues blatt beginnt, dürfen wir die 172 zeilen auch als authentische niederschrift Shakespeares ansehen.

Wegen Tylneys unterdrückung der rebellenszenen die abfassung in das jahr 1595 zu verlegen, halte ich für bedenklich. Es hätte wohl kein autor gewagt, in einer zeit der aufstände szenen auf die bühne zu bringen, die den aufstand gerechtfertigt erscheinen lassen. Der druck der zensur war jedenfalls dauernd, und diese unter zwang vorgenommene umwandlung einer von sozialem empfinden getragenen volksszene zu einer zwar höchst wirksamen, das volk aber ins lächerliche ziehenden darstellung erklärt, weshalb Shakespeare, der mann aus dem volke, niemals einen wärmeren ton für die unterdrückten findet.

XI.

Es möge noch die behandlung einiger schwierigen stellen hier stattfinden.

The Merry Devil, I, 1, 76—77:

> His hawkes devoure his fattest dogs, whilst simple,
> His leanest curs eate him hounds carrion.

Der nach diktat arbeitende rollenabschreiber, dem beide reihen zusammen vorgelesen wurden, hat dogs in anlehnung an curs

und hounds geschrieben. Ich vermute dafür ducks. Der sinn ist dann: Seine falken verzehren, wenn sie noch nicht abgerichtet sind (simple), die fettesten enten, seine elendesten köter bekommen die nahrung edler jagdhunde.

Ibid., I, 3, 38—42:

Ha, Jerningham, if any but thy selfe
Had spoke that word, it would haue come as cold
As the bleake Northerne winds vpon the face
Of winter.
From thee they haue some power vpon my blood.

Brooke erklärt: 'Offers of assistance from any but Jerningham would seem cold to Mounchensey, because of the inability of any one else to help him.' In wirklichkeit braust Mounchensey auf, er hält Jerninghams vorschlag für eine verhöhnung.

Faire Em and William, III, 6, 5—9:

Ah, Mariana, cause of my lament,
Joy of my hart, and comfort of my life!
For thee I breath my sorrowes in the ayre
And tyre my selfe, for silently I sigh,
My sorrowes afflictes my soule with equall pession.

Simpson will thee durch whether (Brooke durch tho) und for durch or ersetzen. Der riſs zwischen z. 6 und z. 7 und die emendationen werden vermieden, wenn wir vor silently when ergänzen. Der sinn ist dann: Ich zerfleische mich, ob ich meinen schmerz in die lüfte hinausschreie, oder ob ich ihn in meiner brust verschlieſse.

Arden, III, 5, 17:

Each gentle stary gaile doth shake my bed.

Ich vermute hier: gentlest a(i)ry gaile.

The Prodigall, III, 2, 36—37:

My maisters mind is bloody: thats a round O,
And therefore, syr, intreatie is but vaine.

Malones erklärung 'That is a complete and absolute truth' wird von Steevens verworfen, der die worte für ein beiseite hält: 'that's an absolute lie'. Ein beiseite ist aber für den

zuschauer überflüssig, da in II, 1, 151 ff. der vater Flowerdales auseinandergesetzt hat, wie er den zweikampf, vor dem sein sohn sich fürchtet, verhindern will. Es heifst nach meiner meinung: darin ist keine lücke (um einen hebel ansetzen zu können), also: dabei ist nichts zu machen.

Locrine I, 2, 21:

> A, Strumbo, what hast thou seen? not Dina with
> the Asse Tom?

Asse Tom ist unerklärt geblieben. Steevens' annahme, dafs Aktäon gemeint sei, gibt keinen sinn. Strumbo, der das bauermädchen mit einer kuh gesehen hat, meint Diana mit der hirschkuh.

Merlin V, 1, 23—24:

> Ages to ages shall like Sabalists
> Report the wonders of his name and glory.

Ich meine, dafs Sabalists auf einem verlesen von Cabalists beruht. So heifst es in Greene, Friar Bacon, IX, 29: the cabalists that write of magic spells.

Edward III., III, 5, 74—77:

> The king of Boheme, father, whome I slue;
> Whom you sayd had intrencht me round about,
> And laye as thicke vpon my battered crest,
> As on an Anuell, with their ponderous glaues.

Dafs Whom you sayd eine sinnlose entstellung ist, liegt auf der hand. Capells verbesserung: Whose thousands schliefst sich an die laute wenig an. Ich lese Whose onset. Das beziehungswort zu their glaues ist aus dem zusammenhange leicht zu ergänzen.

Oldenburg i. Gr. Ottomar Petersen.

STUDIES IN BEN JONSON.

I.

Harl. MS. 4955.

Gifford in his edition of Jonson and Cunningham in his reissue of Gifford frequently speak of what they call 'the Newcastle MS.', from which are drawn certain poems not elsewhere appearing and to which reference is made for various purposes. They do not, however, give any statement of the contents of this MS., or any information as to its readings, except in the most casual and occasional manner, or in fact anything that could be called an account of it. There seemed good reason, consequently, to examine it and to make the results public. I shall describe the MS., give a list of its variant readings, and discuss briefly its relation to the early printed texts.

In order to accomplish this end in the simplest fashion I have compared the MS. with the text of Gifford as that text is given in the ordinary three-volume edition supervised by Cunningham, which nearly everyone possesses. The editions of 1816 and 1875, practically the same, are not so readily accessible. Unfortunately the reader must number the lines for himself. In the Masques and Entertainments I have not numbered the stage directions, but only the lines of the text proper. Stage directions are marked with a dagger.

The MS. in question is *Harl. MS.* 4955. Its date may be accepted as between 1620 and 1640 on the following grounds: It opens with a poem dated 1621; the *Masque of Gipsies* follows; on f. 55 verso is an inscription commemorating

the death of Lady Katherine Ogle, April 18, 1629; on f. 87 among poems attributed to 'Doctor Andrewes', is one dated in 1629; on f. 182 is a letter from Jonson to Newcastle dated February 4, 1631—32; furthermore, the entertainments at Welbeck and Bolsover occur toward the end of the volume. So much for the *terminus a quo.* On the other hand, it was written for Newcastle and he entered vigorously into the service of Charles on the outbreak of the rebellion and was abroad from 1644 to 1660, during the greater part of which time his property was in the hands of his enemies; hence we may assume that the MS. was not written later than 1642. Moreover, as it contains a number of poems printed in 1640 (both in the Folio and in the 12mo and 4to editions of that date) and it would hardly have been thought worth while to copy poems already in print, we may put back the date to 1640.[1]) Perhaps we may go even a little further. The pieces by Jonson are in three groups, ff. 2—55, 173—182, 192—204. As *Love's Welcome at Bolsover,* 1634, is in the last of these, and as we can assume that it was inserted shortly after the entertainment was given, it seems reasonable to believe that most of the other pieces had been copied into the book by that time. In other words, the first section allotted to Jonson having been filled up, a second was given to him, and when this became full, a third. This argument as to chronology, not of course of composition, but of copying, would hold very well for small pieces; it is not so strong, I admit, for larger ones, since, though an allotted section might not be filled, yet it might not have space enough for a long piece, for which a new section would then have to be opened; smaller pieces might later be copied into the preceding section. On the whole, however, it seems highly probable that the MS. had been completed by Jonson's death, or perhaps at latest shortly after. The bulk of it is earlier.

[1]) The handwriting does not enable us to draw definite conclusions, but it in no way conflicts with these arguments. Two or three hands are distinguishable, but I have not been able to identify them, nor have I been able to trace the watermark of the paper. The Jonson pieces appear to be all in one hand, though in various parts of the MS.

The contents and the variants follow. I give all variants except those of spelling and punctuation and those cases in which Gifford expands "'d" into "ed", in which as the practice respectively of both Gifford and the MS. is practically uniform, it is sufficient to note that the scansion almost invariably gives the clue to the original reading. I also neglect such variants as "then, than", "indure, endure", etc., and I have modernized the use of j, i, u, and v.

F. 1. "Verses made by King James at Burlye in the hill. Aug: 1621." This version was apparently not known to Westcott when preparing his *New Poems by James I*, 1911. It gives several improvements upon the copy there printed.

Ff. 2—30. Title on f. 3, "The Gypsies Metamorphos'd." *MS. places the Speech at the King's Entrance after the Prologue at Windsor. Title simply* At the kinges Entraunce. 12 hath built 20 you heape 24 search them *Prologue* 15 grow] prove *Masque proper s. d. om.* being the Jackman *om.* followed by *om.* &c *adds* ye first leadinge Gypsye speakes beinge ye Jackman: 22 wretchcocke 23 were verye carefully 27 lookes hee, as 29 on] o 30—31 what's 35 Starlinge 36 Jacke 51 'em 59 it is 66 Gypsyes 65 † *om.* Music *as always; not mentioned again* Dance: which is The Entrance of ye Captaine. with sixe more attendant After which ye Jackman singes. 71 th' 73 tottered 81 Slyght 83 *in margin* we: quit y^r^ places: (*see G's note*; we: *probably for Windsore*) 91 † *om.* Enter the 96 bound 98 the order 102—2 *in margin* there be Gentry coves heere are the Chiefe of the Sheere (*see G's note; MS. does not indicate for what performance the couplet was intended*) 118 our] or 126 *om. this line* 134 of faces and Palmistrye *om.* Treating 149 towne 158 *in margin without any indication of place the ll. printed by G. in note* 160 Our knackes, and our 163 trinckits 164 'em 170—1 *order of these two ll. reversed* 176 *in margin the ll. printed by G. in note, but without any indication of place; MS. intends them to follow 173, which gives better sense* 180 draught 184 never shrinke 186 royall 195 feaste 196 th' 202 *om. this line* 202 † Dance. 2 : 1. straine: Songe. 2 213 *om. s. d.* 215 *om. s. d.* 219 you shall 222 health o 225 ye Prince 231 qualletye 232 *om.* have 235 what's

240 † *om. s. d.* 245 fowle 251 † After which ye kinges fortune is pursued by ye Captaine 266 fortune 273 fortune 274 fortune 286 † 2 Dance: 2 strayne: 332—4 *om. these three ll.; see G's note on 329* 334 † Dance second, 3. strayne 336 what ever 341 despose 358 hee's 363 never 369 dare 382 † 2 Dance 4 Strayne: 408 *om.* it 408 † Dance 2. 5 Straine: 440 Cupid 456 noe historye 459 given 464 Chamberlayne 481 † Dance. 2, straine. 3: 492 venter 494 venter 498 will 503 tis for noe 511 'xchequer 511 † *om.* by the (*so in 519 †, 535 †*) 538 i' 542 's 545—6 thus written to franke *and both ll. in margin* 548 † *om.* by 549 *om.* sir 562 *in text the ll. printed by G. in note* (intend' ments) 562 † *s. d. occurs after 588* 575 H'is 580 i' 582 i' 583 *om.* but 588 † Dance 2. 6 strayne which leads, into Dance. 3 Duringe which Enter the Clownes Cockrell: Clod: Townshead: Puppie 606 covey] come 608 o . . . o 622 of their 628 the'ile 634 *insert* see where he comes *after* tabor 634—643 *om.* Clod . . . . on't 645 yonders 653 theares *and om. s. d.* 657 lucke 660—1 *om.* if I 663 'em 663 † Pipers: — The Clownes take out their wenches, Prudence: Francis: Meg: Christian: Countrie Dance: Duringe which ye Gipsies come about y^{em} pryinge & after ye Patrico 687 by tone 688 'em 693 *om.* the (*bis*) 698 i'th 699 a sweet 700 *om.* it 705 *om.* 2 Gip. 712 scapes 717 4 Gipsie 718 and pair 719 *om.* Hee; *read* o'th 736—7 *om.* She . . . terribly (*see G's note on 728; Meg's fortune is also om. in MS.*) 732 theile . . . Upstant 734—5 forget, ha' you 740 with] or 743 venter 750 Pan Puppie 752 ha' 753 4 Gip.] Pat . . . ha 754 † *om. s. d.* 765 † *om. s. d.* 769 'em 773 for mee *after* ago *in next l.* 776 ha' (*as in 778, 779*) 789 word . . . ha' 790 I thy 791 whininge 794—5 *om.* of my mother's 805 *om. this line* 808 on] a 813 i' 818 Turners 822 *om.* Ay 835 Ha' 839 Towne 839 † *om. s. d.; there is no indication of speaker of ll. 840—897* 846 venter 853 Disceptio 869 venter 878 heere's 881 I' 885 *om.* the 897 Theefs 902—7 *om.* for . . . again 913 or order 915 *om.* Pat.; *read* fekian 927 it] if 937 *om. this line* 940—2 *om.* Cock . . . music 948 fart 954 queasy (for comminge their coacht) 955 caus'd some 967 *om.* and 968 perfumes 973 never had 989 to have choack't 999 thrust 1002 *om.* a 1013 *the three stanzas printed by G. in note are*

in text of MS. (before and] he left) 1030 venter 1036—7 in hope 1038 *om. first* for 1043 purse] pockett 1045—1052 *all these speeches are given to Puppie* 1047 *om.* Ay, and 1048 'em 1061 *om.* a 1069 you 1073 *om.* left 1107 theire Noses 1117 the] they 1139 and 1145 o'th 1161 since 1170 *inserts in text the ll. printed by G. in note; in margin Bever: and the variant*

Make it a Jollye night } Be: for tis a holye night
If not a holie night }

1171 † The Gipsies Changde Dance *om. G's s. d.* 1218 ha' 1219 *om.* Cho. (as in *1223, 1244, 1252, 1262*) 1220 *om.* Pat. (*as in 1234, 1245, 1253, 1263*) 1243 *om.* From *om.* Stale 1260 I' 1268 burthen 1284 *om.* Jack. (*as in 1290, 1304, 1322*) 1291 *om. 2nd* and 1312 hee is 1332 make 1334 † The Ende: The Epiloge *om.* at Windsor *Epilogue* 14 was (*but* is *is inserted above*) 16 *om.* a

Ff. 31—34. *Same as Und. 32 in Gifford. Title simply* To a Freind 1 Wake freind, and finde thy self; awake, ye Drum 9 worlings, are meere toyle 11 th' 18 hath 29 flee 51 suits 61 upon *om.* that 63 'hem 67 a prick 68 'hem 71 i' 76 saut 77 th'other 80 venter 86 Th'are 94 but for 99 wth ye serving women 105 compters 106 fine man 113 least . . . O Freind 118 drunken'st 125 Tilt] till 126 and that 132 we play 136 bones] bales 145—6 then . . . men 147 try his 152 which I 155 is 160 to boote 165 standers 171 th'are 176 *om.* Colby *read* shall ever be 193 hath had

Ff. 34 verso — 35. *Und., Celebration of Charis, no. 9. Title simply* The Man 4 greatest 18 Foreheade large, and white as snow 24 and mee 32 loves art 36 *om.* too 40 pent up 47 out-praise

F. 35 verso. *Und., Eupheme, no. 3. Title simply* The Bodie 3 Embroderies 19 all ye Eye 27 horld 29 you do;

Ff. 36—7. *Und., Eupheme, no 4.* 1 y'are 6 we may 7 besides 11 A sunne 15 her flame 22 my everie 44 our grossnese 46 Sunk] stuck . . It were pull 61 and all 64 of spices, odors, gummes 72 thy] a

Ff. 27 verso — 38 v. "The praises of a Cuntry life"; *in Gifford, III, 384. The Latin is omitted.* 9 The loftie Poplar he doth 19 How] Now 22 keep'st 27 their streames

33 sub'tler 35 and] or 43 hearth] earth 51 If which East floods 52 into our Seas coast 58 loosing] good for 66 about 69 th' 70 th'

F. 39. *Und., no. 89. It might be noted that this leaf is inserted; the watermark is not the same, the leaf is much shorter, and is mended along the edges; moreover, the ink is faded, but the hand does not seem to differ materially from that of the pieces before and after. Title simply* To the Right [H]onorable [William] Earle of Newcastle. &c. (*the title is mutilated*) 3 maistring 12 their course 15—6 wrong, is trew / Valour! 18 or breake

F. 40. *Und. no. 72. Title* To the Right Honorable William viscount Mansfield: On his Horsemanship, and Stable. 6 one peece 14 ye wish 15 never yet, saw I 16 Or any 17 I view'd

Ff. 40 verso — 41 v. *Two poems with no title; same as the two speeches of Phant'sie in The Vision of Delight, III, 116—8. I have numbered the lines from the beginning of the masque; the first speech begins l. 38; in the MS. there is no speaker given at this point.* 54 it were 57 and ye ne'er] nev'r 59 For ye 63 o' . . . o' 66 *om. second* the 71 i' the stork fish 75 play to 79 o' . . . i' 85 at] in 86 the 87 on wheeles 94 on] or 95 † Here the Anti-masque of Phantomes comes forth, That daunced Phan'sy, proceeds 97 and *after* Bull 98 *om. s. d.* 99 will] shall

F. 41 verso. *Same as poem printed in note to Und. no. 71.* F. 42. *Und. no. 71. Title om.* An Answer 3 b'embrac't 12 without greate blott you had drawne 14 Archtype 16 maistry 21 he] y^e^

F. 42 verso. *No title; Und. no. 75.* 1 wan . . . wann 4 wan 6 I doubt 10 or] and 12 Made up still, as ye pockett doth 13 his Muse 18 Of suitor, or of Servaunt standing by 21 on] in 23 and] or 24 Your Joan] Cary . . . melancholique 25 By thys Tyme, though 28 tendering] vending 30 if I had more

Ff. 43—6. *Und. no. 62. Title* upon] on 9 hoorld 14 anie issue 22 thyne 24 and] or 26 *om.* in 30 Th' 33 Or spun weavd, and in ridles 34 or] and 41 Or such 43 *om.* a 45 Adult'rate maskings . . . might not 50 with some more

change, and tast of tyranny 51 me] y^{em} 53 Cloth spices, or guard sweete meates from ye flies 54 me] them 55 me] them 57 a] ye 58 to make propter viam ever where thou goest 62 your . . . nostrill 68 their charmed . . . th'enchanted 71 his] y^{t} 78 so the tyme do 79 Or] Our 80 th' 88 Mastry 89 All] What 95 th' 95—7 Three bookes, not amisse / Reveald (if some can judge) of Argenis, / for our 99—100 Wherin (besides ye noble aydes were lent, / By Carew, Cotton, Selden, oyle was spent 101 And] with 102 With] and 104 drawn] taught 105 dost thou 110 Cause thou canst doe these halting tricks in fire? 113 lookst 119 o the . . . upon ye 122 the 124 My] Our 129 thy] The 139 There were, that streight did nose 140 relique 141 that] a 146 and sayd twas sure, a 147 accursed] prophaner . . . parish 148 sighe 152 place] Plot 157 his] thy 159 Thou art true . . . Thou didst 160 his] thy 165 those] them 169 have 171 Chroniclers 172 Will be . . . Clarkes 183 Brick-hills 188 Burn] wast 194 our 199 Bilbo 204 mischiefe 206 Make] use 212 places] fortunes 214 evills 215 upon

Ff. 46 verso — 47. A poem with no title, consisting of first three songs from *Masque of Christmas* written as one. All the intervening prose is omitted and the lines are doubled, each four-line stanza being written as two lines, so that the total number of stanzas is half that of Gifford. The first song begins at line 33, the second at 58, the third at 153. 37 Give *om.* you 39 say] if 60 two cocks 62 *om.* For 153 above] bout 155 of old] if could 157 for 158 ye prince 159 oare, & 160 I th' year now 163 of 168 his wings 171 is enough for to 172 of 174 is 175 But] and 177 must 181 his] our 186 forbear with her to dally 187 of 194 and] an 197 in] wth 200 he is] heers 204 Waspe] was (*and a space, showing that the copyist was puzzled*) 206 Twelth-night more] this night most 208 dwells] works 211 Alworth 212 sleepeth] keepeth 213 Last, Baby-cake] lett baby leake 216 he's 217 ha' bin, and a dozen of win 218 *om.* find. 219 *om.* of; *read* toy *for* Log 223 would be ye twelf 224 Log] toyy

F. 47 verso. *No title; Und. no. 7.* 2 For] or 6 was] is 7 And all my closes meete 8 sentence] numbers 9 hath] makes 11—12 *are written as one line* 13 Tell] prompt 14 hundreds] numbers

F. 47 verso. Gifford appears to have passed over in silent contempt the following pieces.

To Mr Ben: Johnson in his Jorney
by Mr Craven

When witt, and learninge are so hardly sett
That from their needfull meanes they must be bard
unless by going harde yey mayntnance gett
Well maye Ben: Johnson say ye world goes hard

This was Mr Ben: Johnsons Answer of
ye suddayne

Il may Ben Johnson slander so his feete
for when ye profitt with ye payne doth meete
Although ye gate were hard ye gayne is sweete.

Ff. 48—52 verso. *No title; same as so-called Interlude, III, 461 ff.* 1 y'are 6 Covert 9 † *om.* wetnurse ... drynurse ... midwife 10 wch which 13 Drugges 17 *no indication in MS. of an omission* 23 pleasures 23 † *om. from* Holdback *to* Kecks 24 heaven] God 30 ladye 33 hee's 34 ha' 35 *insert* (and god will) *after* pricker 42 push] put 46 will] wooll ... I'll] yt will 53 unrude 56 a Judge 59 *om.* and; *read* ha' 61 I'th 67 and 67—8 with't 98 i'th ... for it 105 nor] noe 109 a Gods ... to 'em 111 I I 116 in] I 126 And] After 165 urge] trye 184 i'th 188 do't 192 clearing] clensinge 198 'em 204 crumpe 223 of] on 230 o thy 231 I thy 248 cheese] cheere 250 i'th 252 tis pittye 267 *om.* my; *read* and 268 it's 270 † *om.* Enter 273 neede 286 t'attempt 296 the] yeir 301 to 303 sayth ... her her 308 purgeth 310 down] them 313 wave] waye 314 beat] heate 322 † In the hall by watermen Songe 337 thanked 339 Charles his 346 working] wee know

F. 52 verso. *No title; same as A Song, III, 465, col. 2.*

F. 53—53 v. *No title; same as A Song of the Moon, III, 465.* 26 his] ye 28 hear] beare 31 higher] lighter 35 ye

F. 54. *Same as Epitaph on the Lady Jane, III, 460 Title* To ye memorye of that most honoured Ladie Jane, eldest Daughter, to Cuthbert Lord Ogle; and Countesse of Shrewsbury: — 1 grand] grave 2 bid] pray 8 Epithites 11 render] venter

F. 54 verso. *Same as Charles Cavendish to his Posterity, III, 458.* 3 e'er] neare and] or 8 Than] to more] y^{t}

F. 54 verso. Two pieces, the first of which I print as a necessary and interesting introduction to the second, which I cannot find that Gifford has noticed. It will be observed that Lukin's piece is a pendant to the epitaph above, and a prelude to Jonson's prose, all three pieces forming apparently a single memorial. I have not been able to learn whether any one of them was actually employed as a mortuary inscription.

His Poesteritie of him to
strangers.

Charles Cavendish was a man
whome

Mr: Lukin a Mathematian.

Knowledge, zeale, sinceritie		Religious:
Experience, Discreation, Courage	made,	Valiant:
Reading, Conference, Judgment		Learned:
Religion, valour, Learning	made	wise:
Birth, Meritts, Favour		Noble:
Respect, Meanes, Charitie	made	Bountifull:
Equitie, Conscience, Office		Just:
Nobilitie, Bountie, Justice	made	Honorable
Counsell, Ayde, secrecie		A trustie Friend:
Love, Trust, Constancie	made	A kinde Husband:
Affection, Advice, Care		A loving Father:
Friends, wife, sonnes	made	Content:
Wisdome, Honour, Content	made	Happie:

Ben: Jonson

From wch happines, he was translated to ye better, on ye 4th of Aprill . 1618 . yet not wth out ye sad & weeping remembrance of his sorrowfull Lady Katherine, (second daughter to Cuthbert, late Lord Ogle, & sister to Jane Present Countesse of Shrewsbury) who, of her pietie, wth her two surviving sonnes, have dedicated this humble monument to his memory, & doe all desire, in their tyme, to be gathered to his dust . expecting ye happy howre of resurrection when those garments, here put of, shalbe put on glorified.

Charles Cavendish Esquire Deceased	William Cavendish Knight	Charles Cavendish Esquire surviving.

F. 55. Three pieces, III. 459, col. 2, 460, col. 1. These three pieces are, as in the preceding case, simply different parts of one memorial, and Gifford has not placed them in the right order. The page is pencilled to represent a scroll with clouds just above and extending partway down the sides; the scroll is carried at the upper corners by two winged cupids or angels. Between the clouds and the scroll is the poem with the heading *Ὁ ζεῦσ*, etc.; on the scroll proper is the poem called by G. an epitaph; just below the scroll is the third poem.

Ὁ ζεῦσ. The last line Diphthera Jovis *is intended as the title of the next, not as the concluding line of this. Epitaph. This has no title in MS., except as just indicated* 2 of] to 8 And] or 9 *no indent in MS.* (*so in 17*) 18 In faire freehould, not an Inmate 23 Untill the dust retorned bee *Third poem, no title* 5 Light] sight

Ff. 55 verso — 56 v. Inscriptions and a poem on Lady Katherine Ogle by Mr. Lukin and Mr. Geo. Holme.

Ff. 57—87 v. Various poems by 'Doctor Andrewes'. Who this person was I have not discovered. On ff. 86 verso — 87 is a verse-letter addressed to Lady Jane [Ogle?] and ending with this couplet:

> Meane time I doe continue still-a
> Your humble servant
>
> London August 14. Franc: Andrilla.
> 1629.

It has been suggested to me that 'Andrilla' is a rhyme-twist for 'Andrewes', and this suggestion is confirmed by the fact that the poem in question is in the tone and manner of other poems here collected under the heading 'Doctor Andrewes'. I have not examined the collection carefully, but certain things seems clear on a casual inspection: His name was Francis, he had a brother Will, he possessed the degree of Doctor, he lived in London, he was intimate with the Cavendishes (both the Newcastle and Devonshire branches), he was, if a clergyman, a very free-spoken and (unless he excused the tone of many of his verses by the famous examples of Catullus and Martial) a very profligate one, he had a turn for writing religious verse of an intricately ingenious structure

Two of his poems I have seen in print, but I cannot now remember where. There is one interesting poem, f. 61 *et seq.*, which is full of local allusion and narrates a journey from London to Nottingham; it was written between the fall of Bacon and the breaking-off of the Spanish Match.

Ff. 88—144 v. A collection of poems by Donne.

Ff. 145—172. More poems by Andrewes.

F. 173. *Und. no. 96. Title insert* my Lo: Weston *after* Honourable *and om.* the *and* of England 10 would I 12 the] his 16 kerve 23 reverent] measureing

F. 173 verso. *Same as the epigram upon the preceding printed by G. in note 2, p. 350. The MS. title is of interest*: Epigramme. To my kind freind Mr Ben: Johnson upon his Epigram to the Lo: Tresurer. 3 I have beene told 4 That seld seene some of forty pounds

F. 173 v. *Same as the answer to the preceding printed by G. in same note (from 12mo 1640). A better version than Gifford's, given by Cunningham, p. 468, but there are several variants.* 4 Th' .... returne 7 Howl] bawle 8 Till] That

F. 174. *Und. no. 90. Title* To my Lord Weston, Lo: Tresurer. A Letter. *No date is given.* 3 or] and 7 false brayes 8 Reduicts 11 borde, and like

Ff. 174 verso — 175 v. *Same as Expostulation, III, 211.* 2 pound 15 at ones (*rhyme with Jones*) 20 You would 21 part] beast 26 suit] sheath 28 Though gold, or Ivory hafts, would 41 prose] sense 49 Or] ô 52 Money-gett 56 you] ye 58 by side 63 tabler] Fabler 65 of] i' 67 warm] warne 69 to 'envy him 75 gi'ing 81 enormities 89 marvel] miracle 93 boards 94 crimson can afford] Cinnopar affords 98 may 99 own] one

F. 176. *Same as To Inigo, III, 213.* 5 Beside 9 a shop 12 where Thumbe, the Pygmie meets 16 torrent 19 much less] troth, let 24 New-ditch

F. 176. *Same as To a Friend, III 212. Title* Inigo Jones] him 2 this] that 11 the] a

F. 176 verso — 179 v. *Und. no. 94. Title* same name] that name 1 hast] art 2 help] mend 4 thy tropics] the

Tropicks 17 beauty] Bevy 18 Sommer 19 brav'ries 28 *enclose* at the worth *in* ( ) 36 th' 40 Girland 46 she] they 59 bright] sweet 66 doth] did 79 shalt 80 th' 89 make 99—100 who not to erre, / doth his prime Carract 112 set] plac'd 118 th' 119 th 120 tort'ring 125 other 153 Th' 166 find] feele 171 Francis] Sister 178 this] the 179 'mong 183 this] the 184 body, then, not boughs project his 187—8 office; and the more / gentlie hee asketh, shee will pay

Ff. 180—181 v. *Und. no. 88. Title* To Sr Lucius Carey, on the death of his Brother Morison: — Ode. *The MS. does not number the divisions of the ode, and omits the classical names for the various stanzas.* 11 wisest 17 with] and 44 fall'st] trip'st 53 our] out 106 That] wch 126 lines] lives

F. 182. *A letter from Jonson to Newcastle, G., I, lvii.* Noble] Noblest my] mine command it] comaunded it credit] creditts Your devoted] Your Lo: Devoted 1632] 1631

Ff. 182—183 v. *A letter from Sir Lucius Cary to Jonson together with a poem on Sir Henry Morison beginning with an apostrophe to Jonson, see G. III, 339; not printed hitherto, even by Grosart in his edition of Falkland, 1870; not mentioned in D.N.B. account of Falkland; G. prints a half-dozen lines.*

F. 184—184 v. *A verse letter from Cary to Jonson, cf. G., III, 339—340. Not hitherto printed, except six or eight lines by G.*

F. 185—185 v. *A verse-letter from Nich. Oldisworth to Jonson. Printed without name in Wit Restor'd 1658, 79—81.*

Ff. 186—187 v. 'Vindiciae Jonsonianae', *by R. Goodwin. As the two poems by Cary and this by Goodwin have not been printed, it seemed worth while to insert them here.*

Epistle: —

An Anniversarie: —

On S^r^: H: M: wth an Apostrophe, to my Father: Jonson. Noble Father.

I must imitate M^r^: Gamaliel Du: both in troubling you, wth ill verses, and the intention of professing my service to you

by them. It is an Anniversary on Sr Harry Morison. In wch, because there is something concernes, some way, an Antagonist of 'yours, I have aplied it to you. Though he may be angry at it, I am yet certaine that, tale temperamentum sequor ut de iis quaeri non poterit, si de se bene sentiat. What here [sic] is ill in them (wch I feare is all) it belongs only to my self; if there be any thing tollerable, it is somethinge you drop't negligentlie some day at the Dogg, & I tooke up.

Tu tantum accipies, ego te legisse putabo,
et tumidus Galla credulitate fruar.

Sr: I am
Your Sonne, & Servant

This is Poëtique furie! when the pen
of such a Poet-paramont, as Ben,
Hath writt, to write againe! and dare to meane
(Where such a Sickle reapt before) to gleane!
But pardon Father for what I rehearse,
but imitates thy frendship, not thy Verse.
Thou of [1]) thy Mistresse; and [2]) his Mistresse, say;
his acts; Her beauties, let thy Muse display;
Shew us, he will fifth Henries acts repeat,
and prove a greater Charles, then Charles the Great!
how now hee governes, and will conquer men!
and write his Justice now; his triumphs then!
This is thy work! My 'Affection cannot bee
better expres't, then by ill Poëtrye.
Hee wrongs his Greif els, if he seeme t' have time
to change an Epithite, dislike a Rime.
If what he writt he crosse, or it appeares
his paper have a blott, but from his teares.
Passion being strong, Invention should be weak.
such verse as Quarles makes God-all-mighty speake
Would serve a mourner; and admired bee
for the no Care, and the Humility.
And I am certaine, even what here is writt

[1]) The King [2]) The Queene [These notes were in the margin of MS.]

Will praise my freindship, though condemne my witt.
Could Orpheus be reviv'd, and greived bee
but for my freind, as his Eurydice;
Although his Ayres transformed trees to men,
This subject would returue them Trees agen.
All sexes, ages, minds, those that have knowne
All severall shafts of sorrowe, or els none,
Must greive at this, and so their losse discerne
that must repractize greif, and this must learne!
Could I out-volume Fox, Tostatus, Prinn,
what their workes are; what his (if lik'd) had binn,
T' were a short Epitaph; tho' they should aspire
to be a Bulk, fit for my funerall fire.

[1]) Hee had an Infant's innocence, and truth,
the judgment of Gray-Hayres, the witt of Youth.
Nor a yonge rashnes, nor an ag'd Despaire;
the Courage of the first, the Second's care;
And both of them might wonder to discerne
his ablenes to teach, yet will to learne.
Hee was a living Epick Poëme, soe
leading us on, to what we did not knowe:
And, being what wee were not, made us see
What we should offer at; and sweat to bee:
Learned, ere most can spell; and did attaine
to speake, what most admir'd, ere most speake plaine.
Soe readie Latine, and a witt so kneene [sic],
he ris' to be a Lipsius, at fifteene!
Judg'd others soe; himself inough could doe,
to be a Reader; when he was read too!
Not like to those, Who will no Science raise,
except in it, themselves doe share a praise;
Who make a scorne at Euclide, if they can
not tell What is a Parolellogramme:
hate all Antiquitie, for they not knowe
Whether the Talmud be a towne, or noe.
'Count Poëtrie, worse, then any Cross-rung Chime:
because they never could arrive at Rime.
Hee lov'd, yet made no verse, Neither was hee,

[1]) The Elegy of S^{r}. H: Morison. [Marginal note in MS.]

One of those [1] Puritanes in Poësie
that scorne the Fathers, in that art: by cause
they would themselves be such, and give us Lawes.
When to 'ard that fame, what can their Sonnetts doe?
(as short-liv'd as the Beauties, they rime to?)
Hee too great Virgill, such affection tooke,
he was no more his Reader, but his booke!
Did Ovid's, and high Lucans praise display,
Without beholdingnes to Sands or May!
And next, his admiration fix't on thee,
Our Metropolitane in Poëtry!
Though the same pace, with his, few witts could walk,
he was no common Barrator in talk;
Not a Mun-wood in witt, to quarrell still
With every weaker-one, which his could kill:
To eclipse others, was not proudly glad;
Discrection rul'd him soe, that though he had
Sharpenes, and Valour, past an Atheist's doubt,
Neither his witt, nor sword, were alwaies out.
Fit enemies he soe both chose, and knewe,
that one who could have out-rail'd Montague
could have mov'd no frowne, in him; if hee were
As farr Unworthy of his wrath, as feare!
And, how he chose his freinds; I now had showne;
but I should have disprov'd that, being one.
Now, ancient Youth, I take my third Farewell;
Which (may my greatest blessing prove my Hell)
If yearely I remember not; and prove,
All thy Deserts did not exceed my Love;
Though envie could in thee no fault display,
excepting what would have been shav'd away
With thy first-downe; nor could'st, but then, resigne,
being imperfections of thy Age, not thine.
For, I much rather shall expect to see
thy Resurrection, then a Youth like thee.

----- hic ille dies quem semper acerbum,
Semper honoratum (sic Dii voluistis) habebo.
Lucius Cary: —

[1] Sectaries [Marginal note.]

Epistle

To his Noble Father,

M[r] Jonson: —

The Fox the Lions sight extreamelie fear'd
haveing his force. and feircenes onlie heard;
And. the first time, was Ague-struck to see
his dangerous Pawes, and King-like Majestie;
The second meeting-time, approaching nere,
A warmer courage thaw'd away his feare;
The third, you would have thought, he had his Twin
his Den-fellowe, or long acquaintance bin.
T' was onlie custome; for the Fox had skill
to know the Lion, was a Lion, still.
Such is my case: for when I first did see
the Patent of your Imortalitie
Your workes, by whose full Style, Strong Witt, I knew
so long as English liv'd, so long would you!
I should have quak'd, if I had thought to write
to Phæbus, his owne wonder, Mans Delight!
That which augments my Courage, with such Store,
is not I like you lesse; But know you more;
I thought you proud, for I did surely knowe,
had I Ben: Jonson, bene, I had beene soe.
And thought it was forgiveable, nay fitt
for him, whose Muse had such wit-wonders, writt.
Now I recant; And doubt, whether your Store
of Ingenuity, or Ingenie, be more!
I wish your Wealth were equall to them both,
You have deserv'd it: yet I should be loth
that want, should a Quotidian trouble bee
to such a Zeno, in Phylosophie;
Shame's wants worst companie; and t'is no shame
to want in Mettall, and be rich in fame
In Hell, it might Sejanus spirits raise
that your pen spoke of him, although Dispraise.
Hee sure would choose a mention from your Quill,
rather, then t' have bene fix't a Favorite still.
Hee may allow Tiberius thanks, not hate;
his worser, hath begot his better Fate.

Hee had not cause to joy, so in that hower
he second was in place; but first, in power,
of all the world! Then can there be a Blisse
to be compar'd, nay to come neare to his?
Whom this your Quill (not differing from your hart)
hath often mencion'd, on the better part?
Shall he that all els cures, himself not live?
can you want that, you can to others give?
None gives but what hee hath; that happines
You deale abroad, still you your-self possesse:
Though given to others, it becomes their Due:
it, echo-like, reverberates to yow!
That [1])Earle of Warwick, which (past Poëtrie)
Æquald' the acts of fabulous S^r: Guy,
With whom, still, like his Page, Destruction came:
Whose Armes got fewer Conquest's then his Name:
Whom, to his end, scarce infinite od's could bring;
Chose rather to create, then be a King.
Let his Example then, exclude all woe:
that Man's most happie, that makes others soe.

Ipse ego qui nullos me affirmo scribere versus
Invenior Parthis mendacior, et prius orto
Sole, Vigil calamum, et chartas, et scrinia posco.

Your Sonne and servant.
Lucius Cary.

Vindiciae Jonsonianae.

Since, what past Ages onlie had begun,
and ventur'd at, Thou hast exactlie done;
And that the Ancients, more precede not thee
in Time, then thou dost them, in Poësie:
Staine not that Well-gaind Honour, with the Crude,
or the rash Censure, of a Multitude
Of Silken fooles; who cannot Understand
(for they were borne not to have wit, but Land)
Thy sublim'd Soule: but daily doe preferre
those, who almost as diligentlie erre,

---

[1]) In H: ye 6^ths: time [Marginal note.]

as thou dost write; more Comick rules mistake,
then thou observ'dst of old, or new dost make;
Revenge those wrongs with pittie; for wee see,
t'is Ignorance in them, noe Crime in thee,
that moulds their Judgments. who ere chanc't to see,
that vast prodigious Louvre-Gallerie,
but at his Entrance (judging by his Eyes)
Would thinke the roof inclin'de, the floore did rise!
And, at the end, each Equidistant Side,
mett in one Point! though, there, they bee as wide
as where he stood; soe they who now adaies
Come to behold, not understand thy Plaies;
With weake-ey'd Judgment, easelie may depresse
thy loftie Muse, extoll the Lowlines.
of trampled Poets; with Sinister Witt,
Contract thy Dexterous vaine to answear it,
and be deceav'd like him, or as those Eyes,
which, through grosse Vapours, and thick ayre that flies
Close to the earth, the riseing Sun can veiw,
and with deluded Sence doe judge it true,
that, then, hee's twice as Great, as when hee hath ran,
and is inthron'd, in their Meridian.
Though at that time, he was more distant farre,
then the Whole Earth's Semidiameter;
Even so these Gallants, when they chance to heare
A new Witt peeping in their Hemisphere,
Which they can apprehend, their clouded Braines,
Will straight admire, and Magnifie his Straines,
farre above thine; though all that he hath done,
is but a Taper, to thy brighter Sun;
Wound them with scorne! Who greives at such Fooles tongues,
doth not revenge, but gratifie their Wrongs.
Who's doom'd to erre, Unto himself must bee
An Heretique, if he judge right of Thee:
Icterick-eyes, all different colours thinke
the same; What feaverish Palates drinke,
tast's ill; though nere so good; wee find by Sence,
even Contraries may have Coincidence.
for, to a Smileing Statue, let a hand

adde some few Teares, thouch all the lines els stand,
and Liniaments untouch't, it will appeare,
like Sorrowes figure, and the lively chere
Drown'd into Sadnes: soe when these bold Men,
blindlie misled, shall temerate thy Pen,
Adding their Censures; thou maist seeme to bee,
as different from Thy selfe, as they from Thee.
Wer't not the Sence I had of sacred writt,
I should have call'd it Blasphemy 'gainst witt,
And Sacriledge 'gainst Art; but when I see
They little knowe themselves, & farr lesse Thee,
Their dislike is thine Honour; Hee that's mov'd,
With such mens censures; graunteth it half prov'd
that he is guiltie; Innocence no Lawes,
Vertue feares no Detraction; t'is no cause,
Yet Argument of worth, in that t'is true,
Your Witt cannot suite them, nor their Braines you.
Could such poore Intellectualls as theirs,
But reach thy pitch, the Mind, that now admires,
Would then contemne Thee; Hee's esteem'd by none,
that can be understood by every one;
Fear'st then, thy Fame that warr's 'gainst Tyme; Thy Pen,
that triumph's, can be foil'd by Out-side Men?
Such Aromatique Trees? is 't such a Grace
t' have pretious Barkes, when as the Timber's base?
Had they been halfe soe vers'd in witt; soe bred
in Learned Authors, as they're deepelie read
in subtill Shop-Bookes, I confesse their Doome,
that give's thee a laurell now, had giv'n thee a Tombe.
But scorne to stand, feare not to fall, by Votes
of such imbroydered-glittering-Silver Coates!
The Capitol was sav'd, I doe confesse
by watchfull Geese; but when Roomes thankfulnes;
a silver goose erected, which there stood,
did that discover foes, or doe Roome good?
Nor can these Gilt-men, Thee. Thy dareing Pen,
that may contend with Fate, can that feare men?
When Roome, that quel'd the world, to thee had beene
a debtor for her Safetie (had she seene,
or beene so blest, as to have heard one Lyne,

Which thy Pen wrote of bloody Cataline)
More, then to that Vaine Consulls glorieing Style,
Whose every period seemes a German myle;
Whose fluent tongue, more lively, at that time,
exprest his owne vaine-glorie, then their Crime;
for words and Actions, might be easely knowne,
the thought's were only Cataline's, and thine owne.
And thou didst write, what he durst think, or dare:
Could wee now Question Cataline, and compare
Him with thy writeings, wee should sweare, almost,
Thy Muse had beene Confessor to his Ghost;
And his soules Characters in his Front had read,
Which threatned death, when he himself was dead.
Had shee read thy Sejanus life, and fate;
World's second Head! that Tympany of State!
She had a wonder seene, farre greater, then,
then was himselfe! him, equall'd by thy Pen!
Nay more a miracle; for on thy Stage,
Caesar's out done in Crafte, Rome in her rage.
The other workes, rais'd by thy skillfull hand,
pittying the Worlds old wonders, they shall stand
As Monuments of thee, more firme, amids
all envies blasts, then Ægypts Pyramids
Those burthens of the Earth, 'gainst laboring stormes;
Thus, then secur'd above the reach of Harmes,
Low Soules can meditate; use not that pen,
that could affright the world, 'gainst such poore Men.
Hee is more foole, then Tyrant, that would kill,
His Enemie at once: too great an Ill
It is to them, they cannot hurt thee: bee
then wise to them as they are fooles to Thee.
For if those men that built th' Ephesian Pile,
did feed the toil'd out Asses all the while,
on publique charge, whose younger strength did bring,
Materialls to that Structure (as a thinge
As great in Charity, for them to yeild
food to those beasts, as Piety to builde
Their Goddesse such a Temple) shal't be thought
that the ridiculous Asses, which once brought,
Thee such Materials, as have made thy Stage,

to be the Greatest wonder of our Age.
Should not at last (tyr'd-out in Follies) gett.
Licence to banquet, their Decrepit Witt,
on Offall Poets? on the Comon Store,
and Scraps of witt? Nay greive there are no more.
to please their Tasts. for when Fooles plentie bee.
Wise men are Miracles. When Rome did see.
at Cæsar's Triumph, all the figures there,
of rich Materials, Gold and Silver were:
And in the Triumph, next to his, not one.
but carv'd in wood, in Ivory, or Stone;
They did conceive, the last which they had seen,
serv'd as a case to keepe great Cæsars in:
Soe after thy rare peeces, when wee heare
such blockish Poëms. doe they not appeare
like dark-foiles, closely sett? which cannot shine,
Yet give what in themselves they want, to thine,
Lustre and life; as they were only showne,
to lock thy Memory up in, not their owne;
and that soe safelie too; that Fate from Thee
Cannot take life; it may Mortalitie;
Other Oblivion, then, thou ne're shalt find,
then that, which, with Theee must put out Mankind.
R: Goodwin.

F. 188—188 v. "On Bolsover Castle", by Mr Aglionby; perhaps the George Aglionby mentioned by Wood, ed. Bliss, II, 567.

Ff. 189—190. More poems by Andrewes.

F. 191. Blank.

F. 192. "A Song at Court to invite the Ladies to Daunce." From *Neptune's Triumph*, III, 182, col. 2. MS. has no stage direction or indications of singers, and the only variant of interest is 'Ambrosiack' in next to last line.

F. 192 v. *Und. no. 82. Title* To the great and Gratious King Charles. On the Universary day of his Raigne 1629. 7 *om.* Indeed; *insert* any *before* greater 8 and] or (and *was written but crossed out*) 9 thou that rul'st 10 thou mak'st thyne 11 thy 12 professes 13 thy 14 thy 15 of] in

16 can] will 17 surfetts 20 turn'd, cloak, Cassock, Robe, & 21 will] doe 22 great] good 22 † *add* March 27. 1629. By yo Majesties most humble servant & thankfull Subject. Ben: Jonson.

F. 193. *Und. no. 83. Title om.* An

F. 193. *Und. no. 84. Title* An Epigramme, to the Queenes Health. 2 blessed 7 Except] And leave 8 mankind] the world 13 Glory] Our thankes 14 Of so much health, both to our Land

Ff. 194—198 v. *Same as Love's Welcome, III, 214.* (Gifford says that 'there is no other copy' than that of the Folio, a strange remark, since he used this Ms. for other pieces.) *Title simply* The Kings Entertainement at Welbeck. 1633. *s. d.* His Matie being set at Dinner; A Song was sung, A Dialogue betweene the Passions, Doubt, & Love. 7 *in margin* Joy Delight Jollity *and the parts of the chorus are distributed among them* 14 *om. s. d. insert* The second straine 15 more] so 30 † *This s. d. varies in some particulars of language and arrangement, but is substantially the same with Gifford's, except* limn'd] lyn'd Accidence] A: B: Cee Accidence Fitzale] Humphrey Fitz-ale 32 *om.* sir 51 pleaseth it 53 in] i' 54—5 *om.* my good lord 63 *om.* very good; *for* father *read* Humphrey 65 of] o' 79 dells] delves 82 Milnestones 89 would beleeve 95 *the speech is given to* Acc. 125 *This speech to* Fitz. 129 † *om.* presented himself, being apparelled 142 his] a 144 *in margin* Sixe hoods (*then their names*) Each in his Livorie 152 *om.* Acci. 170 † Flourish] Trumpett sounds (*and in following cases simply* sound) 172 Thou hast] Hee has 175 H' 161 *Fitz. continues to speak down to 194* 185 Gi' 186 H' has . . . i' 193 was] is 195 Girths 200 *om. this line.* 201—2 *reverse order of speakers and divide ll. 203—6 among 1, 2, 3, 4, as if spoken by spectators* 206 † *differences of no great interest except* did break] breakes off did bear] beares office] service 208 *om.* sirs *read* o' 209 o' 211 siller i' 212 i' 234 or] and 234 † *om.* a Gentlemen 248 should] must 260 Girland 265 the] a 268 make 275 nerves] strings 288 † *om.* Thus it ended.

Ff. 199—202. *Same as Love's Welcome, III, 220 ff. Title simply* The King and Queene's Entertainement at Boulsover,

in July. 1634. *s. d. simply* The Song at the Banquet Sung by, *etc.* 1 *om.* Full Cho. 28 † After the Banquet, the King, and Queene retir'd into a Garden, are entertain'd with Coronell Vitruvius his Oration to the Mechanicks. 36—7 a surveyor] that *and om.* I tell you 38 *om.* that 43 † *om.* Enter (*as always*) 44 hammer-arm'd] Neighbour 52 *om.* a little 52 † *om.* Summer 54 *om.* Summer 56 i' 60 i' 62 *om.* time and 67—8 swell or rather surfett, with your quicke and sprightlie 68 † *om. s. d.* 70 or rather! or rather *and om.* true 73 a well-timed] just 76 the] a in] into 80 Iniquo] Cor'nell 81 †—95 The Dance ended And the King and Queene, haveing repos'd them selves. At their departure in a fitt place, selected for the purpose, two Cupids present themselves, One, as ..... cleft to the bottome ... stand ..... when the lesser begins 103 wing 105 Give mee't 115 sin' 132 ha'... sin' 143 which] that 144 that] w[ch] 145 a] the 153 throughlie 158 *om.* the edge of 160 it in 161 all things 186 for] from 190 *om.* the 191 their] the subjects] subject 193 the] this 196 that] the 204 *insert* Alluding to the Holy ridle *after* sweetness 209 by your 212—3 *om.* Welcome, Welcome!

F. 202 v. "A Letter to the Earle of Newcastle." *As in G., I, lviii.* 3 the hopefull 4 my Booke done 5 before, the fayre, by (G. misunderstood this wofully, as Cunningham notes in his ed. of 1875. The lewd printer is J[ohn] B[enson], who published the plays in question and also the 12mo and 4to editions of the poems in 1640, besides writing the dedications) 6 in Towne 11 *om.* which

F. 203. "An other Letter." *G., I, lvi, note 2.* 3 nor] or

F. 203. "An other Letter." *G., I, lviii—lix.* 1 Noblest 2 done your busines, as 4 *insert* it came so opportunely & in season *after* necessities *and om.* may 7 those 8 claime by of

F. 203 verso — 204. "An other Lettere." This is not in the three-volume edition, but is printed by Cunningham in the notes to vol. I of ed. 1875, and by Castelain, in Ben Jonson, 1907.

Ff. 204—213. Blank.

F. 214—214 v. "Mr. Thomas Carye: — To Ben Jonson upon occasion of his Ode." See G., II, 388, and Carew's Poems.

Ff. 214 verso — 215 v. Two other poems by Carew.

F. 216. "Mr Feltham: — in Ben Jonson." See G., II, 386, and no. xx of *Lusoria* in the 1670 ed. of Feltham's works.

It now remains to discuss as briefly as may be the value of the MS., aside from the fact that it contains a few pieces by Jonson that cannot be elsewhere found, and from the further fact that it contains three poems to and upon him of which, I believe, the same thing is to be said.

We may divide the variant readings into four classes: a) blunders on the part of the scribe, of which there are a goodly number, e. g., f. 43, line 33 (all of the examples are taken for the sake of convenience from the same poem, the *Execration upon Vulcan*); b) manifestly inferior readings, e. g., line 139; c) indifferent readings, e. g., line 50 (here it seems to me that 'thrift' is better than 'change', but 'taste of tyranny' better than 'more variety'; yet one can hardly say, except as matter of personal liking, that either line is as a whole the better); d) obviously better readings, e. g., line 53, which is much less harsh than the 12mo reading adopted by Gifford (the Folio reads 'poor pigs'), and line 147, where 'prophaner' has the stronger smack of the Puritan (but with regard to this class also personal opinion will play a large part). It must be remembered of course that I am here using 'better' in the sense of 'intrinsically superior', not in the sense of 'more authoritative'.

The problem of authority is somewhat different and somewhat more complex.

In the first place, in view of Jonson's close association with the Cavendish family, it might be presumed that many of the poems would be taken from copies supplied by him. That is obviously the case with regard to those elegiac poems relating to members of that family, for which the MS. is our sole authority. Moreover, we know that the Earl asked Jonson to send him a packet of 'mine own praises' and that Jonson did so (see the letter f. 182); on f. 202 verso we find Jonson excusing himself for not being able to send more of his printed works; clearly he was expected to keep Newcastle

more or less in touch with what he was doing. And again, the MS. contains the entertainments composed for the delectation of Newcastle's royal guests; for these it has naturally much importance, especially in regard to the 'Interlude', III, 461, which exists in no other form. There is then a reasonable presumption that the MS. stands fairly close to Jonson.

In the second place, there are, throughout the MS., many readings which, when taken in connection with their number, their character, and the general presumption just spoken of, it is difficult to explain on the basis of unauthorized change. For instance, compare, from the same poem, the following readings:

Line 50 —

MS. With some more change, and tast of tyranny.
Folio. With some more thrift, and more variety.

Line 53 —

MS. Cloth spices, or guard sweete meates from the flies.
F. Sindge Capons, or poore Pigges, dropping their eyes.

Lines 99—100 —

MS. Wherein (besides y[e] noble aydes were lent
By Carew, Cotton, Selden, oyle was spent.
F. Wherein was oyle, beside the succours spent,
Which noble Carew, Cotton, Selden lent.

Line 110 —

MS. Cause thou canst doe these halting tricks in fire.
F. 'Cause thou canst halt, with us in Arts, and Fire.

Line 139 —

MS. There were, that streight did nose it out for newes.
F. The Brethren, they straight nois'd it out for Newes.

There has been revision at work here. No doubt, it is uncertain which reading is the later; authors revise for the worse as well as for the better. But these readings must all be Jonson's; they are not scribal blunders or thoughtless alterations, nor is it at all likely that any well-meaning

friend would go about to make them. When the fact is emphasized, moreover, that a number of almost, if not quite equally striking differences are to be found in other poems, the reader will, I think, agree that the evidence justifies us in believing that we are concerned with a problem arising in large measure out of revision by the author.

In the third place, there is one reading, still from the *Execration*, of peculiar interest.

Lines 95—7 —

MS. Three Bookes, not amisse
Reveald (if some can judge) of Argenis
For our owne Ladyes.

F. Three bookes not afraid
To speake the fate of the Sicilian Maid
To our owne Ladyes.

We cannot explain either reading as a blunder of printer or scribe; that explanation is too simple; both readings are undoubtedly Jonson's. As a matter of fact, the MS. gives us some interesting information. Gifford, who paid no attention to it, assumed (see his note on the passage, and cf. I, xlix) that Jonson had written a 'Rape of Proserpine', which Fleay duly enters in his enumeration of Jonson's pieces. It did not occur to him that Barclay's *Argenis*, which Jonson had been commanded by James to translate (see Chamberlain to Carleton, May 11, 1622, *St. Papers Dom.*, 1619—23, 390), also lays its scene in Sicily. Nor was the MS. reading known to those who have wondered whether Jonson executed the translation, and if so what became of it. As a matter of fact, he translated three of the five books of the Argenis and his translation was burned. There is no reason to suppose that he ever wrote or intended to write a 'Rape of Proserpine'. Indeed it would have been strange if he had, for his whole life was spent in reworking classical material to fit modern conditions, and we may be sure that he had little interest in dabbling after the bloodless Renaissance fashion in ancient mythology. The life about him was too absorbing to permit him to waste his time and energies thus. Every literary enterprise that he undertook or promised to undertake had direct and immediate bearing upon his own day.

This passage is likewise of special interest when taken in connection with the entry in S. R. Oct. 2, 1623, of a translation of the *Argenis* by Jonson. Fleay and Castelain have assumed that, because no copy of this publication, or supposed publication, has come down to us, it can never have existed, and that the MS. must have perished in the fire that invaded Jonson's study; hence the fire probably occurred after the date of the entry. The assumption, daring as it was, for many books that we know to have been printed have totally disappeared, and many entries in S. R. are known not to have led to corresponding publication for any one of a number of reasons, is now justified by the best of evidence, and the inference drawn from it appears to be sound enough. Of course there is a faint chance, on the supposition that the fire had already occurred, that the publisher might have hoped to induce Jonson to undertake the task again, and so have taken such formal action, but the chance is very remote. We may confidently accept the statement that the fire occurred after the date mentioned.

The considerations advanced justify us, I think, in regarding the MS. as of greater importance than the 12mo (or 4to) of 1640, as concerns the text of the numerous poems contained in both. In a few cases the 12mo in varying from F agrees with the MS., but in the large majority it is independent, and its variations are usually such as could have come about through carelessness, accident, or misunderstanding. In a very few instances, they have some interest in themselves, and Gifford has often adopted them, either following Whalley or on his own initiative. But on the whole I do not see that any argument can be made out for the importance of the 12mo at all comparable in strength to that which can be made out for the MS. The main interest of the 12mo lies in its *agreements* with the Folio, not in its disagreements.

As I indicated above, it would be a difficult matter to prove that the Folio text as a whole is a later text than that of the MS., or the reverse. Of course, one might tabulate the readings of both and decide that there existed on either side a sufficient preponderance of better readings to justify such a conclusion. This procedure would be objectionable: first, because there is no fixed criterion of a better reading; secondly

because we are not dealing with a single large work, like a drama or a novel, but with a large number of small pieces composed and copied at various times; thirdly, because as already remarked, writers not infrequently revise for the worse. There are, however, a few cases in which we can reason to some extent independently of personal opinion, and I wish to call attention to the more important ones that I have observed.

A difficult passage to deal with is found in the 15th line of *My Picture left in Scotland, Und.* no. 7, above f. 47 verso. The MS. and the 12mo, together with the copy in Drummond's *Works*, 1711, p. 155, read 'Told six and forty years', but F reads 'seven and forty'. Now the poem in Drummond is dated at the end January 19, 1619, and the Scotch year began on January 1, not on the 25th of March; accordingly Jonson was born before January 19, 1573, as we all know. How could the change to seven and forty have come about? There are two possibilities. In the first place, in preparing Jonson's manuscript for the press after his death some zealous friend might note the date January 19, 1619, and being ignorant of the difference between the Scotch and English calendars, might think that it meant January 19, 1619—20, according to the English reckoning; knowing perhaps the date of Jonson's birth, he might correct what seemed to him to be an obvious blunder. This explanation, however, assumes that the date, which does not appear in any version except Drummond's, was still on the copy among Jonson's papers. But if so, why should it have been omitted? Other dates are given in connection with other poems. Why not this one? In the second place, Jonson might himself have made the change in the following year. If we should adopt that explanation, then the Folio version represents revision of some sort on the part of the author, and there is a clear presumption in favor of the Folio text of the poem as a whole. Of course, on the evidence at hand we cannot decide the point, but it will be seen that it does not militate against the general trustworthiness of the Folio text.

The following case seems a little simpler (line 22 f. of the *Epistle to Lady Covell, Und.* no. 75, above 42 verso). MS. reads

to foole
Away ill companie, and helpe in rime
Cary to passe her melancholique time.

The Folio substitutes 'Your Joan' for Cary'. It can hardly be doubted that 'Cary' is the earlier reading and that 'Cary' was the actual surname of Lady Covell's attendant. Apparently Jonson thought that though it would be all very well to use her actual name in sending the epistle to Lady Covell, it would not be well to keep it for purposes of publication, and so he replaced the individual 'Cary' by the purely typical 'Your Joan'. It is at any rate difficult to account for the change otherwise; both readings must be Jonson's.

Again, look at *Und.* no. 72, above, f. 40. F addresses this epigram to the Earl of Newcastle, but the MS. to Viscount Mansfield. Now Cavendish was Viscount Mansfield up to 1628; then he became Earl of Newcastle. The Folio title is of course the later, and there is again a presumption in favour of the Folio text of the poem as a whole.

An interesting case in point is that of *Und.* no. 32, which was evidently addressed to a person named Colby, for line 176 reads in F: Thy true friends wishes, Colby, which shall be, etc. MS. reads: Thy true friends wishes, which shall ever be. If the Folio reading is the earlier, we shall have some difficulty in explaining how so important a word as 'Colby' should have fallen out; but it is easy to understand how Jonson might have written and sent the epistle without the name of the recipient appearing in the text, and then on revising, perhaps for publication, have desired to insert it.

A case like that in lines 19—20 of *Und.* no. 82, above, f. 192, might be cited. F reads —

'Tis not alone the Merchant, but the Clowne,
Is bankerupt turn'd! The Cassock, Cloake, and Gowne,
Are lost upon accompt!

MS. reads: Cloak, Cassock, Robe, and Gowne. This would seem to be the earlier reading; 'Robe' is omitted in F because it is too close in meaning to 'Gowne', and the latter must be retained on account of the rhyme. So in line 29 of *Eupheme*, no. 3 (above, 35 verso), 'you do' of MS. is changed to 'Thou doe' of F because of the preceding 'thou hast' in line 28;

that is, if we do not assume that the MS. reading is a pure scribal corruption, an assumption which is perfectly possible of course, but which does not impugn the Folio text. Other similar cases might be given, but lack of space forbids inserting them.

It will not be superfluous to remark that the Folio offers certain traces of an attempt to classify the poems it contains. Thus three religious poems come at the beginning under a single heading, 'Poems of Devotion'. Then come ten lyric pieces under again a single heading, 'The Celebration of Charis', though as a matter of fact at least some of them were current independently of one another, and two of them occur in plays dating eleven years apart, while to one of them an entire stanza is added in the Folio that did not appear in the earlier version. There follow nine lyrics, four of which are called songs, while all of them may have been such. On pp. 178—87 occur three long epistles. Pp. 193—196 contain three odes. Five epigrams, three of them, consecutive, on the same occasion, fill pp. 198–200. Between 202 and 209 occur five elegies. Of the seven poems filling pp. 216—222, six are epigrams or epistles (it should be remembered that Jonson often uses the term 'epigram' for a short epistle). Of the seven epigrams and epistles filling pp. 223—227, two are to Burges, two to Newcastle. Of the seven poems in pp. 227—230, six are addressed to the king or the queen, and six are called epigrams. All the poems addressed to Weston, five in number, occur between 236 and 245. Of course this list includes by no means all of the poems in the *Underwoods*, but it shows that there was made some attempt to arrange them in groups.

It may be asked whither all this tends, since we know already that Jonson had at some time begun to revise his miscellaneous poems for publication (the introductory remarks to the reader can not otherwise be explained) and since there is consequently already a presumption in favor of the text of F as having been probably prepared from his papers. The answer is, first, that it is worth while strengthening that presumption, since Gifford treated the Folio very cavalierly and remarked, I, vii, note, that it was 'of little authority'; secondly, that hitherto no attempt has been made to ascertain how far that revision extended; thirdly, that no attempt has

been made to determine how far the Folio text represents this revision; and finally, that it was worth while to set out with some definiteness, though by no means completely, just what appear to be the principal facts determining the relation that this important MS. should bear to the Folio in settling the text.

Would it be rash then to conclude: that Jonson understook at some time or other to revise his poems for ultimate publication; that he pursued this task more or less desultorily throughout the latter part of his life without in all probability completing it; that although we cannot be certain just how faithfully the Folio text represents that revision, it yet preserves traces of it sufficient to justify us in saying that it should always be followed wherever possible; and that in departing under compulsion from it we should prefer the readings of *Harl.* 4955, about which we know something, to the readings of the 12mo?

LONDON, 1913. WILLIAM DINSMORE BRIGGS.

ZU ORRMS DOPPELKONSONANTEN.

In dieser zeitschrift, band 37 s. 351 ff., habe ich meine ansicht über den entwicklungsgang und die entstehung der wichtigsten eigentümlichkeiten der Orrmschen orthographie darzulegen versucht. Ich finde nunmehr — und darauf hat mich Luick freundlichst aufmerksam gemacht — dafs ähnliche ansichten darüber schon vorher ausgesprochen worden sind.

So sagt Brandl, Grdr. II[1] s. 625, von der orthographie Orrms, dafs sie "jeden beim lautieren gelängten konsonanten verdoppelt". Dieselbe beobachtung habe ich schon vor mehreren jahren, unabhängig von Brandl, gemacht: ich hätte jedoch in meinem aufsatz auf die worte Brandls bezug nehmen sollen.[1])

In noch höherem grade finden sich berührungspunkte zwischen meiner auffassung und der ansicht über unsere frage,

[1]) Auch an anderen stellen bin ich vielleicht mit meinen literaturhinweisen etwas zu kärglich gewesen. Wenn ich z. b. (s. 360 f.) konstatiere, dafs die vokale schwachtoniger silben, wenn sie unter den hauptton kommen, gelängt werden können, so hätte ich auf Luick, Unters. s. 233—238 verweisen sollen, obgleich meine erklärung mit der von Luick gegebenen nicht zusammenfällt. — Es fragt sich übrigens, ob nicht ne. ī in einigen fällen (für *beetle* und *weevil*, die ja mehrfach in zusammensetzungen vorkommen, ist zwar die erklärung Luicks vorzuziehen, aber ne. dial. *lītl*, das oft schwachtonig ist, worüber auf Horn, Hist. Ne. Gr. § 64 zu verweisen ist, dürfte hierher gehören) in ähnlicher weise erklärt werden könnte.

die vor mehr als 15 jahren von Luick (in seiner besprechung von Morsbachs Mittelenglischer Grammatik, Archiv 98 s. 439 f.) vorgetragen worden ist. Ich zitiere hier Luicks worte in extenso:

> "In dem streit um die bedeutung von Orrms doppelkonsonanten dürfte die wahrheit in der mitte liegen. Bei der besprechung dieser frage ist man, finde ich, von mehreren seiten in einen irrtum verfallen. Man glaubte, sich nur mit einer formel zufrieden geben zu dürfen, aus der der gesamte bestand an doppelschreibungen mit einem schlag sich erklärt, als ob es sich um eine sprachliche erscheinung handelte. Wir haben aber die willkürliche neuerung eines einzelnen vor uns und dürfen nicht von vornherein voraussetzen, dafs sie dieselbe innere konsequenz haben müsse, wie etwa ein lautwandel. Dafs Orrm zunächst die absicht hatte, die vokalquantität anzuzeigen, das machen die akzente in den fällen, wo sein system nicht ausreicht, ganz deutlich. Zudem können wir uns leicht vorstellen, dafs dem lateinkundigen mönch diese frage von der klassischen grammatik her nahe lag, während sie von konsonanten-länge oder -kürze nichts wufste. Er bemühte sich also zunächst, denke ich mir, überhaupt über die vokalquantitäten sich klar zu werden, und sprach sich die einzelnen worte langsam vor. Damit geriet er in ein syllabieren (Brandl, Grdr. II a, 625), bei dem die unbetonten silben den betonten gleich wurden. So hörte er in allen geschlossenen silben nach kurzem vokal langen, nach langem vokal kurzen konsonanten, und es ergab sich, dafs die schreibung des letzteren ein bequemes mittel bot, die vokalquantität anzuzeigen. In offener silbe versagte dies mittel, es blieb nichts übrig, als zu akzenten zu greifen. Die schreibung der diphthonge erklärt sich bei mehrsilbigen wörtern aus der silbenteilung. Ae. *scéawian* ergiebt me. *šę̄-u̯en,* dagegen ae. *treowes* (gen.), wie der metrische gebrauch (am schlufs der langzeile) lehrt, me. *treu̯-es*, vielleicht *treu̯-u̯es*; dieser unterschied liefs sich trefflich durch *shæwenn* gegenüber *trewwess* ausdrücken. Aus einem genitiv *weȝȝess* ergab sich dann der nominativ *weȝȝ* und in analogie dazu schreibungen wie *greȝȝþenn* und *Awwstin.* Doppelkonsonanz in fällen wie *wiþþutenn,* die Morsbach s. 34 einwendet, erklärt sich einfach aus etymologisierender silbenteilung, die dem grammatischem gemüt Orrms, namentlich beim syllabieren, gewifs nahelag."

Wie jeder leser leicht findet, lassen sich auch — u. zw. sogar in der hauptsache — beträchtliche divergenzen zwischen Luicks auffassung und der meinigen feststellen. Auf diese

näher einzugehen, ist hier nicht der platz. Aber wie gesagt, es gibt auch übereinstimmungen, und ich bedaure sehr, auf diese nicht früher aufmerksam geworden zu sein.

UPPSALA. ERIK BJÖRKMAN.

In meinem aufsatze über Orrms doppelkonsonanten findet sich ein ärgerlicher druckfehler: S. 376, z. 5 v. u. steht *tōr*. Es soll heifsen *tor-* (oder *tŏr-*).

D. O.

SPECIMEN OF THE CHAUCER DICTIONARY.

Letter E.

Dr. Silas Weir Mitchell
Philadelphia, Pa.

Stanford University, Cal.
March 2[d], 1913.

Dear Dr. Mitchell,

I have not forgotten the kind way in which you accepted on a cold February evening of the year 1904 (memorable to me), my rather evasive answer to your perfectly natural question "when I expected to finish the Chaucer Dictionary"? My answer was, that "I could not tell, and ought not to give even a guess", that "I hoped to finish collecting the materials for the Lexicon within the three years during which the Carnegie Institution enabled me to devote all my time to this task, and that for the rest: *Fata viam invenient*!" I had seen before that a most conscientious lexicographer like my father had miscalculated by sixteen years the time of "finishing" his dictionary, and I have been happy ever since that February night that I did not then make a random guess, which could not have been more than a wild guess of, say, 'ten years'!

Now, today I have just finished after a hard single-handed pull of five months the letter E, and, as I have been keeping book carefully since 1908 (when the actual Ms. work was commenced), I am *now* fairly able to answer your question conscientiously, not considering "perils of navigation, fire or flood, the act of God, heat, cold, wet or decay". Thanks to the gentleness of my University atmosphere, I have been able

to keep about three days in every week free for the Lexicon, and this time has generally not only sufficed to "do" the articles that correspond to one column of Skeat's Glossary *in one week*, but I have been able to "do" during vacations, on Sundays and at odd hours, some extra work which has amounted to the equivalent of about sixty weeks' work *per annum*.

If I should be able to continue working at this rate, and possibly with the help of a sabbatical year in the near future, I should have every reason to expect to finish the whole Ms. within *seven* years.

So far the MS. of the letters A B C D E has been finished, *subject still to a final revision, the correction of details, and the addition of misplaced material, of newly found quotations from Chaucer's contemporaries, or predecessors.* The Ms. now finished amounts in bulk to about 20 000 quarto sheets. The letter E is represented by about 1900 quarto sheets, 200 of which are "headings", i. e. introductory paragraphs on the history of the respective words, their spelling in the Chaucer Mss. &c., and about 1700 of which contain the systematically arranged 8000 quotations from Chaucer.

The way in which these "articles" are treated will be seen from the following specimens. The headings in the finished book will not all be as full as the one to the article "element", but in every case they are meant to show (1) the *forms, and*, (2) wherever different or otherwise of importance, the *meanings* which Chaucer's words had in his time, i. e. in contemporaneous literature;[1]) these headings should show (3) further, briefly, the earlier history of these words in Middle English.

The great model for the Chaucer Lexicon has been, of course, the *New English Dictionary*, a work above praise, but a work which does not always show very full Middle English collections[2]) and the Middle English quotations of which are

[1]) And, in the finished book in these headings a more careful consideration shall be given to Trevisa's vocabulary, which is being reduced to a 'concordance', as Gower's vocabulary was before. — Thus far in the Ch. Lexicon only Wycl. Langl. and Gower are fairly fully considered.

[2]) cf. the articles: 'ensure' (in the sense 'convince') 'essoin' 'estranger' 'executor' 'expect' in the Ch. Lex. — Occasionally wrong dates are assigned to Mss., as e. g. to the Trin. Ms. of the 'Cursor' which is dated c. 1340, but which belongs to the first quarter of the fifteenth century; the form

often so brief that they have occasionally (rarely enough!) misled the editors in their interpretations,[1]) or induced them to omit a meaning which actually is found,[2]) or induced them to give to certain quotations a wrong construction.[3])

Besides, the Chaucer quotations of this wonderful work do not always seem to be *full* enough, they naturally are given in the main from one Ms. only, and so there are quite a number of words for which one Chaucer Ms. or another furnishes an earlier quotation.[4])

Occasionally some Chaucer Ms. furnishes a word not registered at all in NED.[5])

The small number and the slight nature of these points show the high standard of this great marvel of English Lexicography which has been the source of daily delight, information and inspiration to me.

You may ask now, what others are asking me almost every week, *when* the whole of my book will be accessible in printed shape, and here again I answer, and, I hope, not evasively, that, at this early stage and before the *whole* Ms. shall be completed, I cannot consider even the printing.

I have now about three days weekly for the Ms. work, and the Ms. so far completed would fill at least two quarto volumes of one thousand pages each (with three columns to each page). If I should now, in order to publish two such volumes in reasonable time, receive weekly the proofs of only thirty columns (ten pages), the mere careful proofreading of thousands of quotations would take the *daylight* of, at least,

---

'example' is quoted as occurring in the "14th" century, but it does not occur (in Wycl. Mss.) before c. 1420. Earlier quotations are given in the Ch. Lex. under 'egle' 'eftsoons' 'eluish' 'empty' &c.

[1]) cf. sub 'earnestful' 'element' 'entering'.

[2]) cf. sub 'easement' 'error' 'end'.

[3]) a very rare case, cf. the Gower-quotation under 'entermete'; see also Bastard, Anglia 34, 385.

[4]) cf. 'earthless' 'efficient' 'either-both' 'elderberry' 'eloquence' 'embezzle' 'enchance' 'encountering' 'entrancing' 'enterring' 'Epicurean' 'err' 'espace' 'espece' 'especial' (s.) 'espy' (s. as a concrete) 'estatute' 'eternable' 'eterne' (adv.) 'Ethiopean' 'evening' (in sense of 'close of day') 'everybody' 'excellence' (as title) 'excellent' (in title) 'Exodi' ('Exodus' first qu. for Webster).

[5]) cf. 'encounterwayte' 'eterneel'.

two days, leaving me only *one* day for *new* Ms.! This would delay the finishing of the Ms. in such a way that 21 years would elapse, instead of the seven on which I count.

Ergo, the whole question of printing now and under my present conditions, cannot be considered by me. *Fata viam invenient*. In six or seven years (if I live) with one or two excellent proof-readers continuously engaged for this work, and with better-schooled printers than can be found, at least, in this western part of the United States, the book might and, I hope, will be 'rushed' through the press as fast as the wheels can move.

This statement I beg to send to you with my sincerest greetings, mindful of your kind interest in my book from (and before) the very start of it, and always grateful for your interest in it.

Yours cordially, and with sincerest wishes

Ewald Flügel.

Specimen of the Chaucer Dictionary.

Letter E.

egle s. **ME.** common after Chaucer's time, taking the place of older 'earne' (still in Wycl. eerne &c.; cf. Scot., Nhb., erne eirne &c. OE. earn), cf. Mætz. Str. Br.;[1]) qu. fr. Wycl. [in W[1] W[2] it typically translates 'aquila' e. g. Ex. 19, 4 the weengis of eglis, &c.] Gow. [egle 3, 75. 105] An. Rich. Redel. [egle 2. 9. 176. 3, 69] Maundev. [egles pl. 237, egle sg. 269 &c.]; not qu. fr. Langl., Barb., An. Sir Gaw.; very rare bef. Ch.'s time; first qu. fr. c. 1338 R. Brunne Storye 13756 þe Romains . . . fledde vnto þe Egle of golde | Egle ys ern on Englische roun | þat was þe Romayns gunphanoun.

AF. egle Livere de Reis (Sk. Notes) aigle Gow. Mir. & Bal. (Mac.).

---

[1]) NED, or Phil. Soc. D. is not used, but the volumes edited by Dr. Murray are quoted as *M.*, those edited by Dr. Bradley and Dr. Craigie are quoted as *Br*, *Cr*.

AN. OF. egle Garnier (Littré & G.) Ps. B. M., R.R. &c. (Littré) aigle Marie (ib.) &c.; agle Prothesl. (G.) aille Gerv. Best. (ib.) &c.

Spell. a) n. & obl. sg. 'egle' in all Mss., exc. [thegle *α β* 127] Egel *α* 3; egele III 2 × 3; Egiłł *ζζ* 5 ×; egyłł *μ* 2 ×; Egełł *ι*; egil *ε*; b) in comp. 'an egle fethers 6 (B 3365); c) pl. 'egles' in all Mss., exc. eglis *λ* 2 × *ζζ* 2 × *β τ*; Eglys *β* 2 × *μ* 2 × *ι u*; Egeles *γ τ*.

The eagle (regarded as a male or female bird, or, at least as masc. or fem. in diff. MSS.):

Me thought I sawgh | An Egle sore HF. 1, 499
But that hit semed | moche more
Then I had any Egle | seyne ib. 1, 501

But yf the heuen had' y-wonne
Alle newe of gold' another sonne
So shone the Egles fethers bryght
[*o ααα τττ*; l. om. *α β*] ib. 1, 507

This Egle of whiche | I haue yow tolde
. . . I gan beholde | more and more
To se the beaute | and the wonder
[fem. in *o ααα τττ*: To seen her beaute, but masc. in all Mss. at 555: 'he to me spake'] ib. 2, 21 (529)

With that this Egle | began' to crye HF. 991. 2, 483

Whan' I was | fro thys Egle goon'
I gan' beholde | vpon' this place HF. 1110. 3, 20

tho war was y
How that myn' Egle | fast[e] by
Was *per*ched hye | vpon' a stoon' HF. 1990. 3, 900

an Egle feþered whit as bon
Vnder hire brest his longe clawes sette
[*instead of* 'his' Mss. III VIII *have* 'hire' *] Tr. 2, 926

first shal Phebus falle . .
And euery Egle ben þe downes fere
. . . Er Tro[i]lus out of Criseydes herte Tr. 3, 1496

There myghte men the ryal egle fynde
That with his sharpe lok persith the sunne
[*instead of* 'his' Mss. *ζζ ππ have* 'hire'] PF. 330

There myghte men .. fynde ..
othere eglis of a lowere kynde PF. 332

Ther' was .. The scornyng' Jay the Egles foo [th]heroun
[*err.* $\alpha\ \gamma\ \delta\delta\ \pi\pi\ \alpha\alpha\alpha\ *\ \beta\ \mu$; elis * R] PF. 346

nature held on hire hond
A formele egle of shap the gentilleste PF. 373

The terslet egle as that ȝe knowe ful wel
The foul ryal a-bouy*n* euery degre
.. shal ferst [ ] chese | & spekyn In his gyse PF. 393

A nothir tersel egle spak a-non
Of lower kynde PF. 449

The thredde tercel Egle answerde tho PF. 463

these Egles | tercels thoo
[$\alpha\ *\ \beta\ \gamma\ \iota\ o\ \tau\ \delta\delta\ \pi\pi$; thes Eglis tarcelettis $\zeta\zeta$; these terselis egles $\alpha\alpha\alpha$; thys Eglys tarseħ μ; this Eglis terslet λ; the tercell egle ε] PF. 540

This formel egle spak in this degre PF. 646

Bot lat the gentill Egle first begynne [un. l. ε] PF. 631

as the Culv*er* that of the egle is smetyn
And is out of his clawis forth escapid
ȝit | it is aferyd & a-whapid LGW. 2319

Vp-on his hand | he bar for his deduyt'
An Egle tame | as any lilye whyt' Kn. 1320 A. 2178

And lik | an Egles fetheres | wax his heres
Hise nayles | lyk a briddes clawes weere
[an egle fethers 6] Monk 287 B. 3365

The feeld of snow | with thegle of blak ther-Inne
Monk 495 B. 3573

if yow lyst' to fleen | as hye in the Air
As dooth an Egle | whan *þat* hym list to soore
[Ele 6!] Squier F. 123

element' s. **ME.** frequently without the def. article, common, cf. Mætzn. Str. Br.; qu. fr. Langl. [B 15, 364 Astrymyanes ... Of þat was calculed of þe element · þe contrarie þei fynde (v. l. þe elementz þe elementis) = the sky, the 'heavens' (the v. l. pl. referring to air, rain and heat, as necessary 'elements' for the growth of plants) B 18, 235 (=

C 21, 247 alle þe elements) þere blased a sterre . . . And alle þe elementz q*uo*d þe boke her-of bereth witnesse = the heavens; C 2, 17 he het þe elementis · to helpe ȝow alle tymes | And brynge forth ȝoure bylyue · boþe lynnen and wollen (v. l. þelementz, þe elemens; þe element sg. = the earth separately?) = the four elements 'earth water air heat']. An. Sc. Leg. [NB. without article; Joh. 537 (Horstm. 1, 60) he prayt for*e* þat place | Quhar*e*-in*e* to wryt Is custu*me* ves: | þat quhat man*e* þat sat in*e* It | To rede or se þat haly wryte | þat he suld thole þ*ar*in*e* na pane | Of noyus vyndis na of rane | And ȝet elimentis ay | þat custome kepis to þis day = hancque . . usque hodie reverentiam elementa servare dicuntur, *Leg. Aur.* = i. e. the elements of 'water' and 'air'; Machor 209 (Horstm. Ae. Leg. N. F. 1, 192) Gerrand þat elyment þat he | Had gert obeysand til hym*e* be = the element, viz. fire]. Wycl. [*NB. with and without the article*; transl. Vulg. 'elementum' Sap. 7, 17 W¹ that I write the disposicioun of the roundnesse of erthis and the vertues of elemens (W² elementis) = virtutes elementorum = the four elements; ib. 19, 17 W¹ In to them self forsothe whil the elemens ben turned as in an orgne of qualite the soun is chaungid and alle kepen ther soun . . . Fyr in the watir hadde strengthe ouer his vertue and water forȝat his quenchende kinde (W² Forsothe while elementis ben turned in to hem silf &c., *with the gloss* 'the doying of creature was chaungid . . . by disposicioun of the creatour') = the attitude of God towards the elements of matter (τὰ στοιχεῖα) is compared to the attitude of the musician towards his instrument, God creating the world out of a certain mixture of elements, as the musician his 'melodie', cf. gloss in W²; Gal. 4, 3 W¹ W² we whanne we weren litill weren seruynge vndir the elementis of the world . . . But where the plente of tyme cam God sente his sone = 'sub elementis mundi'? ref. to the Persian worship of the elements, or to the worship of the stars (diff. expl. in gloss in Ms. Q: world *that is vndir* the lawe that passide as elementis; ib. 9 W¹ W² hou ben ȝe turned to gidere eftsoone to syke or freel and nedy elementis to whiche ȝe wolen seruen eftsoone = ad infirma et egena elementa; Coloss. 2, 8 W¹ that no man disseyue ȝou by philosofye . . . vp tradicioun of men, vp elementis of this world and not vp Crist (W² aftir the elementis of the world) = secundum ele-

menta mundi. ref. to the worship of the elements 'air fire water earth'; ib. 20 W[1] W[2] ȝe been deede with Crist fro the elementis of this worlde = orig. ref. to the worship of the elements and their spirits, 'supersticioun or veyn religioun', v. 23; Hebr. 5, 12 W[1] ȝe neden that ȝe be tauȝt whiche been the elementis *or lettris* of the bigynnyng of goddis wordis (W[2] whiche ben the lettris of the bigynnyng) = rudiments, first principles; 2 Petr. 3, 10 W[1] the day of the lord shal come as a theef in which heuenes with greet fire *or feersnesse* shulen passe, sotheli elementes shulen be dissolued bi heete. forsothe the erthe and alle werkes that ben in it, shulen be brent (W[2] elementis) = elementa vero calore soluentur, i. e. the four elements; ib. 12 W[1] Ihesu Crist bi whom heuenes brennynge shulen be dissolued and elementes bi brennynge *or heete* of fijr shulen fayle (W[2] elementis schulen faile by brennyng of fier) = elementa ignis ardore tabescent] bef. 1385 Tho. Usk [Test. Loue 2, 9, 41 This armony this melody this perdurable joye may nat be in doinge but betwene hevens and elementes or twey kyndly hertes ful knit in trouth of natural understonding]. Gow. [2, 152 Thei of Caldee ... Hadde a believe be hemselve | Which stod upon the signes tuelve | Forth ek with the Planetes sevene ... In thelementz and ek also | Thei hadden a believe tho; | And al was that unresonable | For thelementz ben servicable | To man ... These elementz ben creatures ... That .. mai noght be deified; 3, 91 Aristotle ... Unto this worthi yonge king | The kinde of every element gan devise; ib. the hihe pourveance | Tho hadde under his ordinance | A gret substance, a gret matiere | Of which he wolde in his manere | These othre thinges make and forme | For yit withouten eny forme | Was that matiere universal | Which hihte *Ylem* in special (92) Of Ylem as I am enformed | These elementz ben mad and formed | Of Ylem elementz they hote (*on this etym.* fr. Isid., cf. below sub OF. and ML.) | After the scole Aristote, | Of whiche if more I schal reherce | Foure elementz ther ben diverse. | The ferste of hem men erthe calle ... Above therthe kepthe his bounde | The water which is the secounde | Of elementz and al withoute | It environeth therthe aboute ... (93) And over this nou understond | Air is the thridde of elementz ... This Air in Periferies thre | Divided is ...) (97) Of elementz .. the ferthe ... is the fyr ... (99) After the kinde of thelement | Thus stant a mannes kinde

went | As touchende his complexion ... (104) Of elementz the propretez ... I haue told ... (105) yit ther is an Element (*acc. to Aristotle's 'lore'*) | Above the foure and is the fifte | Set of the hihe goddes yifte | The which that *Orbis* cleped is ... as the schelle ... Encloseth ... What thing withinne an Ey belongeth | Riht so this *Orbis* underfongeth | These elementz alle everychon] &c.; first qu. fr. bef. 1300 Hl. Ms. 913 XV Signa 177 (E. E. Poems 12. *Maetzn.*) þe . XII . dai þe fure elemens sul cri | al in one heiȝ steuene | *merci ihsu fiȝ mari*; bef. 1300 Hl. Ms. 2277 Fragm. Pop. Science 120. 124 (Wright Pop. Treat. Sc. 134; = c. 1280 Laud Ms. 1. 314 ff.) Bynethe the loweste hevene that the steorren beoth on i-broȝt | Beoth the four elementz of wham we beoth i-wroȝt | Next the mone the fur is hext | echone hi beoth rounde | Their is thanne bynethe next | and taketh their to grounde | Siththe water and siththe the urthe thuse foure beoth i-wis | Of thuse four elementz ech quick best y-maked is] bef. 1300 Curs. Mundi 349 ff. þe mat*er* first þ*er* of he mad | þat es þe elementes to sai | þ*at* first scapless al samen lay | He delt it sythen in sex dais | In p*ar*tis als þe sc*ri*pture sais | þe elementz first in dais thrin | þre thinges þam es wit-jn .. (355) þis elementz þ*at* al thinges bindes | Four er þai als clerkes findes | þe neþ*e*rmast es wat*ur* and erth ... (366) þe werld i cal wit min entent | þe mat*er* of þe four elements (elementis Gött. 4 × Trin. 3 ×, elamentis Trin. 1 ×, elementes Fairf.). NB. 'the clerkes' = Petr. Comestor Hist. Schol. Gen. 1 *In* pr*incipio creauit deus* celu*m et* terra*m* .i. co*n*tine*n*s *et* conte*n*tu*m* i. celum empyreu*m et* angelica*m* natura*m*. Terra*m* vero materia*m* omniu*m* corporu*m* id est quatuor elementa .i. mu*n*du*m* sensibile*m* ex his co*n*stante*m*); ib. 395 þe sterns ... In þe ou*e*r-mast element of all | þer þe fir has his stall; ib. 518 Adam þ*er*-for was wroght þan ... Of erth allan ne was he noght | Bot of four elements worght (Cott., elementis Gött., elementes Fairf. Trin.) | O wat*ur* his blod his fless o lair | His he(r)e of fir hijs and of air; ib. 27990 licheri ... þe self elementis vmlaid | It files þar it es don or said] c. 1340 R. Rolle [Pricke 6 352 þe erthe sal be þan even and hale ... For þe elementes alle sal þan clene be | Of alle corrumpciouns þat we here se; ib. 7616 þir hevens (viz. 'þe sterned heven' and the 'cristallyne') obout gase alle erthly thynges | And þam norysches and forth brynges | Ffor als

clerkes says þat to þam tentes | þai tempre þe strenghe of alle þe elementes | Ay als þai move whils þai obout ga]; &c. &c.

NB. In earlier ME. the word corresponding to the later '*element*' is '*shafte*', cf. Orrm 2, 256 (17537 ff.) Off þise fowwre shaffte iss all | þiss middell werelld timmbred. | Off heffnes whel 7 off þe lifft | Off waterr 7 off erþe | 7 i þa fowwre shafftess niss | Nowwþerr ne lif ne sawle ... ib. 17551 manness bodiȝ iss | Off all þe werelld feȝedd | Off heffness fir 7 off þe lifft | Off waterr 7 off erþe ... ib. 17606 mannes bodiȝ feȝedd iss | 7 wrohht off fowwre shafftess | Off heffnes fir 7 off þe lifft | Off waterr 7 off erþe. This '*shafft*' corresponds to OE. *ȝesceaft*, n. (cf. Bosw. Toll.) qu. fr. bef. 1000 Cott. Ms. Tib. B V transl. of Beda De Nat. Rer. (Wright Pop. Treat. Sc. 16 ff.) Feower ȝesceafta synd þe ealle eorðlice lichaman on wuniað *þæt* synd *aer ignis terra aqua. Aer* is lyft, *ignis* fyr, *terra* eorðe, *aqua* wæter. Lyft is lichamlic ȝe-sceaft swyþe þynne, seo ofer-gæð ealne middan-eard ... Nis nan lichamlic þing ðe næbbe ða feower ȝe-sceafta him mid, *þæt* is lyft 7 fyr, eorðe 7 wæter. On ælcum lichaman synd þas feower ðing; cf. also Aelfric's Hexaem. 6 ff. On ðam forman dæȝe ure drihten ȝesceop ... ðæt antimber ðe he of ȝesceop syððan ȝesceafta; diff. ib. p. 22 On ælcum lichamlicum ȝesceafte syndon feower ðing: eorðe and wæter, fyr and lyft ... ure lichama is eorðe and he oft ðeah swæt and of ðam fyre hatað ðe him on wunað and on ðam lyfte we lybbað ealle.

NB. Langl. speaks of the four elements A 10, 2 as *foure* ku*n*ne þinges (B 9, 2 foure kynnes þinges): In A Castel of kuynde I-mad · of foure ku*n*ne þinges | Of Erþe and Eir hit is mad · I-medelet to-gedere | Wiþ wynt and wiþ watur · ful wittiliche I-meint &c., of Skeat's exc. note 216 ff.

AF. element, cf. Gow. Mir. 26625 Le feu q'est le quart element.

OF. AN. element 9th c. Eulalia 15 Ellent adunet la suon element. Melz sostendreiet les empedementz, 12th c. Ben. Ducs 1, 3 (G.) Quant ... damne Deus out departiz | Les elementz; elemens pl. Sept. Sages (ib.); Les .iiij. elymens (v. sp. elimans elimens) Gautier de Mes Ymage du Monde (ib.); cf. Brunetto Lat. Tres. 105 ff. cele grosse matiere est apelée *ilem*. Et porce que li .iiij. element que on puet veoir sont estrait de cele

matiere sont il apelé element par le nom de li, ce est por ilem.[1]) Ainsi s'entremeslent cil elemenz es creatures; ib. 109 la nature des .iiij. elemenz, ib. 110 ff. Comment li mondes est reons et comment li Element sont establi (*with interesting diagrams*); ib. 124 sor les .iiij. elemenz est uns orbes purs et clers sanz nulle oscurite qui environe le feu et les autres .iij. elemens dedanz soi et s'estent jusqu' au firmament. En cestui orbe sont assises les .vij. planetes l'une sor l'autre; R.R. 2, 196 La bele chaene dorée | Qui les quatre elemens enlace; ib. 202 Par lor diversite commune | S'espoissent li cler element; ib. 218 Par necessaires influances | Sor les particulières choses | Qui sunt ès elemens encloses; ib. 263 Ne ne me plaing des elemens | Bien gardent mes commendemens; ib. 304 Les muances, les tenemens | De tous les autres elemens; &c. &c.

LL. senses of the class. word cf. Du C.: '*elementa*' solem et lunam et reliquos planetas appellavit Hieron. Lactant, Leo Magnus &c.; 'elementum' de cibo et potu usurpat Gregor. Turon.

ML. meanings quoted, and etymologies suggested by Joh. de Janua Cathol. s. v.: *Elementum* Ab yle dicitur hoc elementum: ti quasi ilementum q*uod* deus pr*i*mo loco de nihilo creauit yle & ex yle fecit eleme*n*ta & ex elementis omnia alia . vel dicit*ur* elementum quasi elicitame*n*tum · q*uod* om*n*ia ex elementis elicita sunt et extracta . vel dicit*ur* eleme*n*tum quasi eleuame*n*tum . quod vnum sup*er* aliud est eleuatu*m* *scilicet* aqua sup*er* terra*m* . aer sup*er* aquam . ignis sup*er* aere*m* . vel elementum q*ua*si alime*n*tum . q*uod* om*n*ia animalia alunt*ur* eleme*n*tis q*ue*dam in terra q*ue*dam in aqua . q*ue*dam in aere . q*ue*dam viue*n*tia in igne . Et nota q*uod* eleme*n*tum qua*n*doq*ue* dicit*ur* ipsum eleme*n*tatu*m* . vt terra quam videmus & calcamus . & aqua qua*m* videmus et potamus et sic de ceteris . Qua*n*doq*ue* est etia*m* ipsum veru*m* eleme*n*tum cuius q*ue*libet p*ar*s est eiusde*m* generis cu*m* ipso toto . vt eleme*n*tum terra dicit*ur* illud corpus cuius q*ue*libet p*ar*s est t*er*ra *et* sic de aliis ...

[1]) See Isid. Etym. 13, 3 Ὕλην Græci rerum materiam quandam primam dicunt nullo modo formatam, sed omnium corporalium formarum capacem, ex qua visibilia hæc elementa formata sunt, unde et ex eius derivatione vocabulum acceperunt. Hanc ὕλην Latini materiam appellaverunt &c.

& q*uia* elementu*m* est p*ri*ma pars corporis in co*m*posit*i*one & vltima in resolut*i*one inde est q*uod* q*u*odammodo loquendi q*u*idquid est p*ars* p*ri*ma alicuius in co*m*posit*i*one & vltima in resolut*i*one dicit*ur* eleme*n*tum . vt litera est elementum vocis l*ite*rate & dict*i*o est elementu*m* vocis significatiue . Et vt dicit damascen*us* in .ij. li . capi .xij. Oport*et* scire quonia*m* quattuor eleme*n*ta sunt terra sicca & frigida aqua frigida & humida aer humidus et calidus . ignis calidus et siccus . & similiter quattuor humores p*ro*port*i*onem habentes cu*m* quattuor elementis . Nigra colera .i. mela*n*colia qu*idem* habet p*ro*port*i*onem cu*m* terra . est enim sicca et frigida ... vide etia*m* in terra . s*ecundu*m Ambrosiu*m* de quattuor elementis ... ¶ Et nota q*uod* sup*er*iora eleme*n*ta sunt mas*culini* gen*eris* vt ignis & aer . Inferiora v*er*o sunt fe*minini* ge*neris* vt terra & aqua . Nam sup*er*iora eleme*n*ta sunt quasi mares . & inferiora quasi femine quia illa agunt in inferiora & hec patiunt*ur* ab illis [!].

NB. cf. also the medieval encyclopedias, e. g. Barthol. De prop. rerum (quoted and used by Rich. Rolle, see above) 8, 1; Vinc. Bellov. Spec. Nat. 13, 3 Omne corpus aut est elementum aut est ex elemento generatum . Elementum est autem ad quod cetera corpora resoluuntur ... Avicenna de medic. li .i. Elementa sunt corpora prima: omnium corporum principia &c.; id. Spec. Doctr. 14, 6 Philosophi diffiniunt elementum esse simpl[icissim]am minimamque compositi corporis particulam ... et omnia corpora ... ex eis esse composita, &c.; Rog. Bac. Op. Maius *passim*, e. g. 2, 212 corpus Adae non habuit elementa in plena æqualitate; &c. &c.

Spell. n. sg. element *α β γ τττ* 2 6 10; Element 1 5 7; elemen 3; obl. sg. element *α β ο ααα τττ* I IV V VI; elemente II; pl. elementes 6 2 × A¹ I 1 2 4 5 7; elementz C¹ 2 × II IV V VI 1 2 4 5 7; elementis 3 2 × III 11; elymentis 19; elymentz C¹ 2 × A¹.

r. (Duch) element n. sg. : firmament sg. obl. (HF) element obl. sg. : y-went p. p. (Tr) element obl. sg. : auysement obl. sg. : went p. p.

pros. element sg.: trisyllabic Duch. HF. Tr., elementes * pl. trisyllabic Tr. CT. (D 1506), quadrisyllabic CT. (G 1460).

1. a) sg. one of the four elements as they were supposed to be arranged in concentric spheres round the earth and of a mixture of which all earthly 'bodies' were supposed to consist (cf. Kn. 388 A. 1246 ther nys erthe | water | fir | ne eir || Ne creature | þat of hem maked is):

there nys planete | in firmament
Ne in ayre | ne in erthe | nooñ element
That they ne yive me | a yifte echoñ
Of wepynge | whañ I am alloñ — Duch 694

Boesse .. writ of thought' | may flee so hye
Wyth fetheres | of Philosophye
To passen' eu*er*yche | element
[cf. Bo. 4 m 1, where the word 'elem.' does not occur] — HF. 975 (2, 467)

THat þe world *with* stable feith | varieth acordable chaungynges | þat the contraryos qualite of elementz holden amonges hemself aliau*n*ce p*er*durable [les contraires qualitez des elemens] — Bo. 2 m 8, 1

thow byndest the elementz by nowmbyres [pro] porc*i*onables || þat the colde thinges mowen acorden *with* the hote thinges || *and* the drye thinges *with* the moyst thinges [les elemens] — ib. 3 m 9, 6

thilke ordynaunce moeueth the heuene | and the sterres | *and* atempryth the elementz to-gyde*re* amonges hem self | *and* transformeth hem by entrechaungeable mutasion' [les elemens] — ib. 4 pr. 6, 33

this acordaunce atemprith by euenelyk maneres the elymentz | þat the moyste thinges stryuynge *with* the drye thinges | yeuen place by stowndes | & the colde thinges Ioynen hem by feyth to the hote thinges | & that the lyhte fyr arysith in to heyhte | and the heuy erthes aualen by hyr weyhtes [les elemens] — ib. 4 m 6, 7

His lighte gost ful blysfully is went
Vp to þe holwghnesse of þe seuenþe spere
In conuers lettynge euery element
[Tes. 11, 1 L'anima lieve se ne gì volando | Ver la concavita del cielo ottavo | Degli elementi i conuessi lasciando] — Tr. 5, 1810

fir is moore mighty ... than any oother Element — Pers. 547

b) pl. (*NB. without the article*):

That elementes þat ben so discordable
Holden a bond perpetuely durynge
. . . Al þis doth loue
[Bo. 2 m 8: Hanc rerum seriem ligat | Terras ac pelagus regens | Et caelo imperitans amor] Tr. 3, 1753

Make ye yow newe bodies | thus alway
Of Elementȝ? the feend answerde nay |
Som tyme we feyne | and som tyme we aryse
With dede bodyes | in ful sondry wyse
Frere 242 D. 1506[1])

2. Alchem. a constituent chemical 'element'.

Magnesia ... is a water | that is maad I seye
Of elementes foure quod Plato
¶ Telle me the roote | good sire quod he tho
Of that water | if it be youre wille
¶ Nay nay quod Plato | certein that I nylle
Chan Yem. 907 G 1460

ensample [once: **exemple,** A. 568] s. **ME.** common, cf. Maetzn. Str. Br.; qu. fr. Langl. [ensample ensaumple] Barb. [ensample ensampill ensampell] An. Sc. Leg. [ensampile enssampill] Wycl. [ensaumple] Tho. Usk [ensample] Gow. [ensample essample] Maundev. [ensample] &c.; first qu. fr. c. 1225 Ancr. R. 112 Lo hwuch on asaumple her efter, ib. 124 Alle cunneð wel þeos asaumple; ib. 284 þenc of þis asaumple; ib. 366 Nim ȝeme of þis asaumple; c. 1250 OKent. Serm. (OE. Misc. 27) þer of us yeft ensample þo þrie kinges of heþenesse; c. 1290 Laud Ms. Leg. Edm. 549 Of him he nam ensaumple; bef. 1300 R. Gl. 8973 Vre louerd him sulf vs ȝef such þing

[1]) This example is given in Br. under 2. "in a wider sense: One of the relatively simple substances of which a complex substance is composed; in pl. the raw material of which a thing is made"; the next qu. for this sense l. c. is fr. 1593 Hooker. This sense is 1. not medieval, at least it is not quoted from Ch.'s time, and 2. it is against the medieval view of the composition of the human body, see the heading of the article; the example belongs to the meaning = (one of) the four elements, which is the most common one, and which ought to *lead*, historically. In Br. it is registered as meaning No. 9. —

vor to do, ib. 8975 To nime ensample afterward (Ms. B an saumple; bef. 1300 Curs. Mundi [ensample ensaumple emsample]; &c.

NB. the form with ex ..., in direct imitation of Lat. *exemplum* seems to occur first in Mss. of c. 1420, viz. Ellesm. Ms. of Ch., Corp. Christi Coll. Ms. 4 of Wycl. [1] (c. 1420 = Madden No. 94: 'exsaumple' e. g. Ruth. 4, 11. 3 Reg. 9, 8 2 Par. 7, 20 Tob. 2, 12 Esth. 1, 18 16, 24 Job. 17, 6 &c.), Corp. Christi Coll. Ms. 147 (bef. 1430 = Madden No. 116: 'exsaumple' Joh. 13, 15 2 Thess. 1, 5 1 Tim. 4, 12 Tit. 2, 7 Hebr. 4, 11 Jac. 5, 10 1 Petr. 2, 21 2 Petr. 2, 6 Jud. 1, 7), Heref. Cathedr. Libr. (c. 1420, = Madden No. 137: 'exsaumple' 2 Thess. 1, 5 1 Tim. 4, 12 Hebr. 4, 11 Jac. 5, 10 1 Petr. 2, 21 2 Petr. 2, 6), Norwich Corp. Ms. 54 (bef. 1420, = Madden No. 144: 'exsaumple' Joh. 13, 15).

AF. ensample Britton fo. 75 (La Curne, see also Nichols' ed., Index) Lib. Custum. 1, 23 (G.) &c.

AN. OF. essample Rol., Coron. Loois (G.) essenples pl. Eneas (ib.) ensample Apoc., Marie Lais (ib.) esample S. Thom. (ib.) essaumple Garnier (ib.) esemple Coronem. Loois (ib.) assemples pl. Frère Laurent (ib.) assample Règle de Citeaux (ib.) exemple Job, Jean de Condé (ib.) example Chron. S. Denis (ib.) &c.

Spell. a) sg. 'ensample' in all Mss., exc. ensa*m*ple 3; ensampil 7; ensampul 7; ensampiłł ττ; ensampyłł μ ττ; ensa*m*pele III; E*n*sa*m*pull*e* N; ensaumple 11 11× C[1] 5× II 5× IV 5× 19 4× VIII 2× r τ V 3; ensau*m*ple 3 10× λ 3× C[1] 2× γ VIII 17; ensau*m*pele III; en-sau*m*pele III; ensanple VI; ensemple ψψ; pl. 'ensamples' in all Mss., exc. ensamplis ε 2× β RR.; ensamplys β; ensampills ττ; ensam̃ples γ; ensaumples 11 4× 19 3× I II IV V; ensau*m*ples λ 17; ensaumplis VIII; ensau*m*plis 3 4×; ensaumplys 3; ensau*m*plys 3 3×; ensau*m*pyles C[1]; [ensaples 6 E 1470]; b) sg. exemple 1 2 7 19; exsau*m*ple 3 3× '*later hand*'; exsau*m*mple 3 ('later hand'); exsemple 4; pl. examplys III; exsau*m*plys 3; exsau*m*plis 3.

r. (CT.) exemple obl. sg. : temple obl. sg.

pros. a) before vow. dissyllabic, exc. trisyllabic in CT 2× RR 1×; b) bef. cons. trisyllabic, exc. dissyllabic CT 1×.

1. the instance:

certes the olde age of tyme passed *and* ek of present tyme now is ful [of] ensau*m*pyles how þ*a*t kynges ben chau*n*ged in to wrechchednesse owt of hyr welefulnesse [li anciens aages est plains de examples[1])] Bo. 3 pr. 5, 2

for [þat] this shal mowen shewen by a short ensaumple the same Rowndnesse of a body || Oother weys the sihte of the eye knowith it | *and* oother weyes þe towchinge [par brief example] Bo. 5 pr. 4, 32

Lat be þyne olde ensaumples I þe preye
[paroles VI] Tr. 1, 760

cloud of errour | lat hem not descerne
what best is | and lo here an ensample as yerne
Tr. 4, 201

To be-war from falsenesse & fro*m* vice
By swich ensau*m*ple this was myn menynge
LGW. G. 464 F. 474

Haue ȝe swych routhe vp-on hyre feynede wo
And han swich olde ensau*m*ples ȝow be-forn
[samples *o ββ*] LGW. 1258

On Iason this ensau*m*ple is wel I-sene LGW. 1394

they forgaf hyt hyr ... Hyt was no gilt ...
And seydeñ hir ensamples | many ooñ
[*α* &c; page cut out of *λ*] LGW. 1850

Be-war ȝe wemen of ȝoure subtyl fo
Syn ȝit this day men may ensau*m*ple se
[sample *vv*] LGW. 2560

Suffiseth heere | ensamples oon or two
[oon ensample or two 5; þis ensample oon or two 7]
Kn. 1095 A. 1953

Suffiseth oon ensample in stories olde Kn. 1181 A. 2039

Egeus || That Knew | this worldes transmutacioñ ...
And shewed hem ensamples and liknesse
[1 * 3; ensample 2 4 5 6 7 11] Kn. 1984 A. 2842

[1]) In examples from Boece often the Old French text is quoted and not the Latin, because the Latin text is easily accessible, whereas the Old French one is unprinted.

But certeinly no word ne writeth he
Of thilke wikke ensample of Canacee MoL. B. 78

I shal shewe yow by manye ensamples | that &c
[resouns and ensamples 7; je vou monstreray par moult de raisons] Mel. 15 B. 2285

Be war of thise ensamples | trewe and olde
[exsaumplys 3; ensample 6] Monk 110 B. 3188

Beth war | by this ensample oold and playn
[exsaummple 3 'later hand'; þise ensamples 5 * 7] Monk 203 B. 3281

By swiche ensamples olde | yet maistow leere
NPreest 340 B 4296

Suffiseth oon ensample | now as heere
[2 &c; line om. 1] Doc. C. 103

Thanne telle I hem | ensamples many oon
Of olde stories Pard. Prol. 149 C. 435

heroudes who so wole þe stories seche
þer may ȝe lerne and by ensample teche
[spur. l. 4 6] Pard. 202 b C 488 b

Ye knowe | what this ensample may resemble
[exsaumple 3] Wyf Prol. D. 90

I shal tell ensamples | mo than ten
[ensample 3] Wyf Prol. D. 170

Diuerse men | diuersely hym tolde
Of mariage | manye ensamples olde March. 258 E. 1470

By mony ensamples it proueþ well
[u. r. 5; By this Marchauntes tale * R] Prol. Squier. E. 2425

What sholde I | mo ensamples heer of sayn
Frank 711 F. 1419

Alle thise ensamples | speke I by thise men Manc. H. 187

Lordynges | by this ensample I you preye Manc. H. 309

herkne this ensample Pers. 363

ther neden none ensamples of this
[ensample 7] Pers. 927

by þese ensamples folwynge [E] Astr. II, 40, 5

For by ensample I tell this
Right as an Adamaund ... Can drawen
to hym .. The Iren RR. 1181

2. phrases;

a) by ensaumple = adv. for example, for instance:

ryht by ensaumple as the sonne is hid whan the sterres ben clustred &c. Bo. 1 m. 3, 2

b) for ensample = for example:

I sey nat this but for ensample Astr. II, 25, 17

3. phr. 'ensample as thus' (frequ. in Astr.):

lay thi reule vp that .. day & thanne wol the .. point of thy rewle sitten in the bordure ... ¶ Ensample as thus: the yer of oure lord 1391 the 12 day of March at midday ... I wolde knowe the degree of the sonne Astr. II, 1, 3

thanne wol the point ... sitten in the bordure ... Ensample as thus the yer ... 1391 the 12 day of March I wolde knowe the tyd of the day Astr. II, 3, 10

Ensample as thus Astr. II, 12, 5. II, 23, 18

Tak þe altitude ... so þat ... Ensample as þus [M] Astr. II, 41, 4

Ensa*m*pull*e* as thus: the ȝere of oure lord 1400 &c. [N] Astr. II, 45, 5

b) phr. ensample whi? cf. cause why? resoun why?

þow shalt be þe best[e] post I leue ...
Ensample whi . se ye þese wyse clerkes
That erren aldermost a-yen þe lawe
[On-sau*m*pele III] Tr. 1, 1002

c) abs. 'ensample' = for instance:

ryȝt as the nombr*e* ... hath hym-self to 12 ryȝt so ... Ensample: y sett*e* caas þi rewle falle vpon 8 [M] Astr. II, 41 b, 6

Ensample: y set caas þ*o*u seest it þorw a poynt of 4 [M] Astr. II, 43 a, 8

4. phr. to make ensample;

a) to give an instance:

forto don you to vndirstonde
To make ensample wole I fonde
Ryght as a myrrour &c.
[Un essample vous veil aprendre] RR. 1584

As templers ... And as these chanouns ...
I wole no mo ensamplis make
[Car bien puis faire d'eux exemple] R.R. 6696

b) constr. with 'of' (as in OF. 'faire exemple de'):

For syn ye make þis ensample of me
If I al nyght wolde hym in sorwe se ...
I bidde god I neuere mot haue Ioye
[constr. with 'of' I II IV V VIII, with 'by' in III VI]
Tr. 3, 872

5. good example, pattern, model (of life, conduct &c.):

she || Was hir chefe patrone | of beaute
And chefe ensample | of al hir werke Duch 911

Compleyneth thilke ensample of all honour
[sample δδδ] Mars 296

but I vndyrstande yi[t] in a nother manere | þat shrewes ben moore vnsely whan they ne ben nat punyssed | al be it so þat ther ne be had no reson' or lawe of correcsyon' | ne non ensaumple of lookynge [ne nul regars de examplaire n'y soit ajusteʒ] Bo. 4 pr. 4, 20

goth now thanne ye stronge men ther as the heye way of the grete ensau*m*ple ledith yow [du hault exemple]
Bo. 4 m. 7, 13

Cupides sone | ensample of goodlihede Tr. 5, 1590

Cecilie is to seye | the wey to blynde
ffor she ensample was | by good techynge
Sec. Nonne G. 93

Men myghte hir*e* wel | the heuene of peple calle
Ensample | of goode | and wise werkes alle
Sec. Nonne G. 105

techinge | by word and by writynge or [by] ensample
['by ens.' 5 6 7 10 17; 'in ens.' 1 * 3 19; exsau*m*ple 3]
Pers. 1052

6. a) to the ens. = after the model of:

when þou enformedest my maneres *and* the reson' of alle my lyf | to the ensaumple of the ord*r*e of heuene [à l'exemplaire de l'ordre celestial; . . . .] Bo. 1 pr. 4, 5

b) in ens. = after the model of (cf. qu. fr. Pers. 1052, sub 5):

Thy zodiak .. is shapen as a *com*pas ... in ensample þ*at* the zodiak in heuene is ymagened to ben a sup*er*fice
Astr. I, 21, 25

c) by ens. (cf. qu. fr. Pers. 1052, sub 5 = α):

Beth war | if by ensample | of youre lyuynge .. That they p*er*isse Doc. C. 97

By the same | ensample | thoughte me
That I ne sholde wedded be but ones Wyf D. 12

β) by his own example (of conduct):

thilke Iuge is wys that soone vnderstondeth a matiere and Iuggeth by leyser ... ¶ And that shewed oure lord Ih*es*u crist by ensample | for whan that the wo*m*man that was taken in Auowtrie was broght' in his p*re*sence ... yet ne wolde he nat answere sodeynly [par example]
Mel. 11 B. 2223

γ) by good ens. = by the good example (of his life):

To drawen folk to heuene by fairnesse
By good ensample | this was his bisynesse Prol. A. 520

7) phr.

a) to yeue ens. = to give an example:

that they ne ben browht to the ryht wey by the drede of the torment | ne for that they yeuen to oother folk ensaumple to flen fro vices [que il doingnent neis aus autres example de fuir les viceȝ] Bo. 4 pr. 4, 19

som men þat ne mowen nat ben ou*er*come*n* by tormentȝ | han yeuen ensaumple to othre folk' | þat vertu may nat ben ou*er*comyn by adu*er*sitees [donnerent example aus autres que ...] Bo. 4 pr. 6, 64

This noble ensample to his sheep*e* he yaf Prol. A. 496

Wel oghte a preest | ensample for to yeue
By his clennesse | how þ*at* his sheep*e* sholde lyue
Prol. A. 505

crist .. hath .. yeuen ensample to eu*er*y man | to folwe and sewe hym [a donné exemple] Mel. 46 B. 2692

Oure lord Ihesu ...
Yaf vs ensample | of fastynge and preyeres
Som. 241 D 1905

they ... Broughten a book ...
To yeuen ensample in commune place
[Por prendre commun exemploire] R.R. 7100

we ben sent ...
To yeue ensample | and preche also
[τττ; Doner essample et preeschier] R.R. 7489

b) to take ens.:

For-þi ensample taketh of þis man
To scornen loue Tr. 1. 232

Ensaumple of this yee thrifty women' all
Takeþe of Anelida and Arcyte Anel. 197

A gentil Maunciple | was ther of a temple
Of which Achatours | myghte take exemple Prol. A. 568

Lordynges | ensample | heer-by may ye take
[ensamples 5 6] Monk 351 B 3429

Wynne thy cost' taak' heer ensample of me
[diff. constr. 3: ens. at me] Frere 316 D. 1580

by this *con*clusioun
Maistow take ensample in alle the signes Astr. I, 21, 46

Ladyes I preye ensample takith R.R. 1539

Thou maist ensample take of Keye
That was somtyme for mysseiyng
Hated bothe of olde and yong
[En Keux le seneschal te mire] R.R. 2206

For where they good ensaumple take
There is he with veynglorie shake
[Car cil i prenent bon exemple] R.R. 5767

entremette v. **ME.** common, cf. Maetzn. Str. Br.; qu. fr. Langl. [B. 11. 408 whan he ... entermeted to knowe | þe wisdom and þe witte of god = intr.; B. 13. 291 entermeten hym ouer-al þer he hath nouȝt to done = refl.] [An. Sc. Leg. Petr. 312 (Horstm. 1, 9) refuse þe ent*re*metinge Forthir till have with Agrippyn*e* = v. s.] Wycl. [Unp. W. 159 seculer men schullen not entirmeten hem of þe gospel to rede it i*n* their modir tonge; ib. 394 No man þat is a p*ar*fyte knyȝte of god ... entirmete hym wiþ worldly nedis & bissynessis = 2 Tim.

2. 4 W[1] No man holdinge Knyȝthod to God inwlappith him silf with worldli nedis (W[2] wlappith hym silf with worldli nedis), cf. also s. v. entrike; as gloss in W[2] to Job 37, 24 Helyu is vnsufficient to entremete herof = intr.] Trev. [3, 31 þis kyng wolde haue i-take vppon hym and entermeted of þe office of preost = 'dum sacerdotium ... usurparet'; 4, 153 þe senatoures schulde entermete of no dede men his feeldes = quod senatus non intromitteret de agris &c.] Gow. [1, 161 whanne I .. mai it hiere | That sche make eny man good chiere | Thogh I therof haue noght to done | Mi thought wol entermette him sone = refl.[1]) meddle with it] &c.; first qu. fr. c. 1225 Ancr. R. 172 Ȝif heo entermeteð hire of þinges wiðuten = refl.; ib. 198 þeo þat .. entremeten hire of þinge þet to hire ne ualleð = refl.; c. 1260 Cambr. Ms. Floriz 204 no*n* so riche king | þ*at* dorste ent*e*rmete*n* of eni such þing = intr.; c. 1300 Curs. Mundi 7403 Cott. He entir-mett him in na dede | Bot til his schepe again he yede (Gött. ent*e*rmett, Fairf. ent*e*rmet, Trin. entermeted), ib. 8759 Cott. þan he can him entermet | þe temple mak he was in dett (Gött entermett, Fairf. entermet'); &c.

AF. entremettre Stat. 1286? (Sk. Notes), s'entremettre Gow. Mir. (Mac.) 'to intermeddle, mingle'.

AN. OF. entremetre refl. & intr. Eneas (D.-H.) Benoit Troie (Const.) Ben. Ducs (G.) Chrest. (ib.) &c. &c. 's'entremettre, s'employer dans une affaire' 's'occuper' tr. 'placer au milieu' 'remettre' 'entremêler'.

Spell. inf. entremette *γ* II 1 2 4; ent*e*rmette IV; entermette *ππ*; entremete RR. 4× *α β* I V VI 5 6; entermete *aaa* RR.; entirmete *ι δδ ζζ* 3; entremet' 7; entremet *o*; entirmet *τ*; entyrmete *μ*; int*e*rmett *ε*; [entermente 11]; entermety*n* *λ*; pres. ind. 1. sg. entremete RR. 3×; 2. sg. entremetist VIII; entermetyst III; 3. sg. entremetteth 1 2× 5; entremetteþ 7; entremettith 7; entremetith C[1] RR.; entremeteth 2; entremeteth 11 2×; entremeteþ 4; entre-meteþ 6; entermeteþ 5 2× 4 6; entirmetyth 3; entyrmetith 3.

r (RR.) entermete inf. : gete inf. : mete sg. obl.

---

[1]) wrongly explained in Br. as 'trans.'

(gen. const. with 'of', occ. with 'with') to occupy oneself, interfere, meddle (with):

I. refl.

But bet is that a wyhtis tu*n*ge reste
Than entirmety*n* hy*m* of su[c]he doinge
Of which he neythir rede can ne [synge] PF. 515

Why entermetyst þe | of þyng þou hast not to done
[un. constr. III; 'þe' om. R.; 'not' om. I II IV V VI] Tr. 1, 1026

he .. þ*at* entremetteth hym | or medleth | w*ith* swich thyng' as ap*er*tenet[h] nat vn-to hym [2 4 5 6 7; diff. constr. (intr.) 1 3 11); qui s'entremet de ce qui ...]
Mel. 49 B. 2731

he that entremetteth hym of the .. strif | of another man | is lyk' to hym that taketh an hound by the eris [diff. constr. 2. 11; cellui qui sentremesle en la noise dautruy, Mel. in Roy. Ms.] Mel. 49. B. 2732

A frere | wol entremette him eu*er*e-mo
[entermente 11] Wyf Prol. D. 834

I knewe not ell to my bihoue
That myght me ease or comfort gete
But if he wolde hym entermete
[S'Amors ne s'en entremetoit] RR. 2966

For she is neither so fool ne nyce
To entremete hir of sich [vice]
[Ms. 'wise'; Qu'el s'entremeïst de tel vice] ib. 5946

though I sholde beten be
Ouer al I entremete me
[Si me voil ge par tout embatre] ib. 6840

I entremete me of brokages
[Ge m'entremet de corretages] ib. 6971

II. intr.

god refusith oonly þe werkes of men *and* ne entremetith nat of it [que il ne s'en entremet] Bo. 3 pr. 12, 28

he is coupable that entremetteth or medleth | with swych thyng' as ap*er*teneth nat vn-to hym [constr. 1 3 11; diff. (refl.) in 2 4 5 6 7; qui s'entremet de ce qui ne lui appartient]
Mel. 49 B 2731

he *þat* entremeteth of the noyse | or stryf | of another man; is lyk to hym | *þat* &c. [2. 11; refl. constr. R.; qui sentremesle] Mel. 49 B 2732

But thilk chaffare is wel wors
There venus entremetith ought
[li marchiés ... Dont Venus se vuet entremetre] RR. 5921

I entremete not of her fare
[Ne m'entremet de lor affaire] ib. 6498

It is but foly to entremete
To seke in houndes nest fat mete
[De folie m'entremetroie | Se ...] ib. 6503

I wole not entremete a dele
[De ce ne me vuil entremetre] ib. 6635

He wole not entremete by right
[Tex hons ne vuet entendre a voir] ib. 7231

entryng' v. s. **ME.** rare, cf. Maetzn. Str. Br.; first qu. fr. Ch. & Wycl. [a) SEW. 1, 132 (Mætzn. Str.) þis entrynge to þe sepulcre is comynge to þe seruice of crist; b) transl. 'introitus' Ezech. 8, 5 W[1] fro the north of the gaat of the auter the ydol of enuye in that entrynge (W[2] entryng), ib. 26, 10 W[1] W[2] as bi entryngis of the citee distruyed, ib. 42, 11 W[1] W[2] al the entryng of hem, ib. 44, 27 W[1] W[2] his entryng in to the seyntuarie &c.; frequ. in W[2] where W[1] has 'entre' 'goyng ynne' 'incomynge'. Gen. 30, 30 W[2] at myn entryng Ex. 26, 36 W[2] in the entryng of the tabernacle, ib. 27, 16. 1 Reg. 29, 6. 2 Reg. 3, 25. 3 Reg. 3, 7. 4 Reg. 7, 3. Ezech. 10, 19. 11, 1. 27, 3. 42, 9. 43, 11 &c. &c.; c) transl. 'ingressus' in W[2]: 1 Reg. 16, 4 Whether thin entryng is pesible (W[1] thin yncomynge), 3 Reg. 2, 13 entryng (W[1] yncomynge), 4 Reg. 16, 18 the entryng of the kyng (W[1] the commynge in) &c.] not qu. fr. Langl. Barb. An. Sc. Leg. Gow. Maundev.

Spell. n. sg. entring A.; entryng*e* N.; sg. obl. entryng' 1 2 × γ 2 11; þentryng' 4 7; entrynge α β C[1]; entryng λ μ $\tau\tau\tau$ 11 A; entring A; entringe 6 2 × vv; enteryng 4; enterynge 3; enteringe 5; ent*e*ring ε.

r (LGW.) entryng sg. obl. : dwellyng sg. obl.

1. a) local, lit. the entrance (of a dwelling, a street &c.):

His wepne his clewe his thyng that I haue sayd
Was by the gayler in the hows I-leyd
Ther as the Mynato*ur* hath his dwellyng
Righ[t] faste by the dore at his entryng LGW. 2143

And right at the entryng' of the townes ende
They saugh a Cart' that charged was with hey
[at þe enterynge at þe tou*n*nys ende 3]
Frere 273 D 1537

b) transf.

werre at his begynnyng' hath so gret an entryng' and so large | that euery wight' may entre whan hym liketh | and lightly fynde werre [1 11 * 4 6; entree * R; *a si grant entree*; *largum* .. introitum] Mel. 12 B 2229

2. (the action of) entering:

the whiche men wel ofte ben slayn w*ith* bytynge of smale flyes | or elles w*ith* the entrynge of crepynge wormes in to the p*ri*uetes of mannes body [l'entree de aucunes bestes rampans en aucuns lieus secrez] Bo. 2 Pr. 6, 10 *b*

3. the entry:

vp-on the ende of this est lyne ... is marked a litel †, wher as eu*e*re-mo generaly is considered the entring of the first degree in w[h]ich the sonne arisith Astr. I, 6, 8

the nadir of the sonne vp-on the west Orizonte shewith me the entring of the howre of the forseide sonne
Astr. II, 12, 26

than shalt þou write .. furst thy rote i*n* thy slate and aft*er* enter*e* in-to thy table in the same ȝere [þat] be lasse and þa*n* co*n*sid*er* how many signes, degrees, Minut*es* & secu*n*dis thyn*e* entryng*e* co*n*teynith [N; e*n*tre M * L]
Astr. II, 44, 25

Epicuriens pl. **ME.** un. qu. fr. Ch.; not qu. fr. Langl. Wycl. Trev. & Gow.; [first qu. in Br. fr. c. 1572 John Knox].

OF. Jeh. de Vignay (Delb. in D.-H.) les Epicuriens; Boece li espicurians (and in various clerical misspellings). [Brun. Lat.

Tres. 305 Et sont home de nature de bestes en parsuivre lor volente et lor delit, et sont semblable au singe ou au porcel. Et li home qui parsuient lor volente sont apele epicures ce est à dire qu'il pensent dou delit dou cors seulement].

Spell. Epicuriens pl. C¹ 3 ×.

the Epicureans, followers of Epicurus (n. pr., q. v.):

whan þat the poeple of Epicuriens *and* stoycyens | *and* many oothre enforseden hem to gon rauysse euerich man for his part [comme le peuple esperiturens et stoiciens] Bo. 1 pr. 3, 9

In whiche Epicuriens *and* stoyciens | for-as-moche as ther semede some traces or steppes of myn habite ‖ the folie of men weninge tho epicuriens *and* stoiciens my famuleres peruertede some | thorw the errour of þe wikkede or vnkunnynge Multitude of hem [Ms. Franc. 1097: Et enycens pour ce que &c., Ms. Lat. 18424: et en ceus (!)] l. c.

errour s. **ME.** common, cf. Maetz. Str. Br.; qu. fr. c. 1340—70 Alex. & Dind. [744 For ȝour errours on erthe ... ȝe schulle be punched & put in paine for euere = erroneous beliefs, or wrong-doing?] An. Sc. Leg. [Andr. 187 (Horstm. 1, 34) þe day I sall appere | þe Iugis sentence for til here | I sall for errour hald me stil = fear; Jac. 844 (l. c. 84) gyfe þai wile lewe þare erroure & turne hyme till = heresy; Mt. 273 (l. c. 1, 95) for to lef al ȝoure erroure | & hyme to worschipe & honour = heresy; Mc. 133 (l. c. 1, 118) he drew men fra fals erroure | & taucht þame a god til honoure = heresy; Nin. 182 (l. c. 2, 124) mony he suld wyne | Fra erroure & fra dedly syne; ib. 214 he set his cure | To clenge thochtis of erroure & put a-way sa mystrouth al = heresy] An. Pearl [422 Blysful ... Dysplesez not if I speke errour | Art þou þe quene of heuenez blwe = heresy] Wycl. ['errour' in diff. senses of Vulg. 'error'] Trev. [Barth. (Br.) this wonderful errour happyth moost in shepe and gete = 'abortion'] Gow. [1, 21 Wher lawe lacketh errour groweth = wrong-doing, transgression; 2, 154 yit thegipcienes trowe | For al this errour which thei knowe | That &c. = erroneous belief, heresy; 2, 181 thus cam forth the grete errour | That thei the hihe god ne knewe = heresy] Maundev. [313

meyntenen hem in hire errour (Egert. Ms. in þaire mawmetry and þaire errour) = heresy] &c.; not qu. fr. Langl., Barb.; first qu. fr. bef. 1300 Curs. Mundi 16900 (Cott.) þan sal rise mar þan be-fore | errur of vr fai (Gött. euer again ur lay!, diff. l. R. = heresy; c. 1325 Sir Beues 1907 (M.) Tho was Beues in strong erur = wrath; c. 1325 Rich. Coer de Lion 5937 (M.) Richard pokyd (?) gret errour | Wrathe dede hym chaung colour = wrath; c. 1330 R. Brunne Chron. 78 (Br.) William .. changis his wikked wille | Out of his first errour = wrong; id. 1338 Storye 5358 Telesyn ... bad þem lyue wyþouten errour | ffor now ys born our saueour = heresy; 1340 R. Rolle Pricke 4266 say Cristes lawe es not bot errour = heresy; 1340 D. Michel Ayenb. 69 ofte hi ualleþ ine errour ... and ine eresye. ib. 70 þe beginnynge of þe kueade tonge: is folie and þe ende: to kuead errour; &c.

AF. errur Conqu. Irel. (G.) erreur F. FitzWar. (ib.) errors 1302—3 Year Bk. (Sk. Notes) errour Gow. Mir. (Mac.).

AN. OF. error Eneas 3795 (D.-H.) en error sont et en esfrei) Ben. Troie (cf. Gloss. ed. Const.:) 'égarement, agitation, inquietude' (: molt sui per vos en grant error, G.) Ben. Ducs (G.: 'en crieme en dote et en error) Floire et Bl. (ib.: Qui de la mort sont en error) errur S. Thom. (ib.) erreur Brut (La Curne : Met en erreur et en effroy); 'désir ardent, fureur, perplexité, peine, chagrin' 'écart de la raison, fausse opinion, méprise' (G.) 'crainte, frayeur' (La Curne).

Spell. n. & obl. sg. 'errour' in all Mss., exc. erro*ur* *ο* 4× *σ* 3× *αα* 3× *ι* 2× *λ* 2× *μ* 2× *u* 2× *λλ* 2× III 2× II VIII 3 6 A; erro*ur* 5; erroure *β* 5× *α* 2× II 2× *ζ* *τ* *ψ* *δδ* *λλ* VII; errour*e* C^1 6× *ε* 2× *ο* *π* VI; erro*u*re *ζζ*; errour' *γ* 2× *μμ* 2× *ππ* 2× *α* *δ* *σ* VI VIII; errowr C^1; errowre V; [errous *τ* PF. 146]; pl. erro*u*rs C^1.

r (A B C) errour sg. obl. : flour n. sg. : languor sg. obl. : socour n. & sg. obl. 3× : toure sg. obl. (Fortune) errour sg. obl. : colour' sg. obl. : dissimulour' sg. obl. : fauowr' sg. obl. : honour' n. sg. : howr' sg. obl. [: labour OF.] : merrowr' sg. obl. : reddowr' sg. obl. : sauour' sg. obl. : tormentowr' n. sg. (R R.) errour n. sg. : sauour n. sg.

1. gen., error, mistaken notion, the holding of mistaken notions, wrong opinions:

the folie of men weninge tho epicuriens and stoiciens my famuleres *peruer*tede some | thorw the errour of þe wikkede or vnku*n*nynge Multitude of hem [par l'erreur de la fole multitude] Bo. 1 pr. 3, 12

Of whiche shrewes al be the oost neu*er* so gret | it is to despise for it nis gou*er*ned wi*th* no leder*e* of Reson' || but it is rauyssed only by fleetynge Erour folyly [par erreur folement] ib. 1 pr. 3, 17

what opyn confession' of felonye | hadde eu*er* Iuges so a-cordaunt in crwelte | þ*at* is to seyn as myn accusinge hath || þat eyther errour*e* o fmannes wit | or elles condicion' of fortune þ*at* is vncerteyn to alle mortal folk*es* ne submittede some of hem || þ*at* is to seyn þ*at* it ne enclinede som Iuge to han pite or *com*passion' [l'erreur de l'engin humain] ib. 1 pr. 4, 59

O ye mortel folk*es* what seke ȝe thanne blysfulnesse owt of yowr*e* self | which þ*at* is put in yowr*e* self | Errour*e and* folye confowndeth yow [Erreur et folie] ib. 2 pr. 4, 33

but how brode shewyth the errour*e* And the folye of yow men | þ*at* wenen þ*at* any thinge may ben aparaylyd with stra*u*nge aparayleme*n*tȝ [vostre folie] ib. 2 pr. 5, 45

the coueytyse of verray good is naturelly yplau*n*ted in the hertes of men || but the mys-wandrynge errour mysledeth hem in to false goodes [erreur desvorable] ib. 3 pr. 2, 9

ther-fore naturel entencyon' ledith yow to thylke verray good || but' many maner*e* erro*ur*s mys-torneth yow ther-fro [mainteȝ erreurs] ib. 3 pr. 3, 3

thylke thing*e* þ*at* symply is o thing | wi*th*-owten any deuysyon' || the errour *and* folye of mankynde | departeth *and* deuydeth it [erreur et folie] ib. 3 pr. 9, 6

thilke thing' that the blake cloude of errour whilom hadde y-couered shal lyhten more clerly tha*n*ne phebȝ hym self ne shyneth [quod atra texit erroris nubes; la noire nue de l'erreur] ib. 3 m. 11, 4

the comune errour*e* moeueth folk' *and* makyt weery hyr basynnes of bras by thilke strokes [Erreur comune] ib. 4 m. 5, 4

yif the trowbly erroure of owre ignoraunce departede fro vs | so þat we wysten the causes | why þat swyche thinges by-tyden | certes they sholden cese to seme wondres [la trouble erreur de nostre ignorance] ib. 4 m. 5, 7

the wheche shrewes as I haue shewyd ful plentiuously seken good | but wykked errour mystorneth hem [mauvaise erreur les en destourbe] ib. 4 pr. 6, 39

the thoght of god þat seth alle thinges *with*-owten errowr of falsnesse | byndeth and co*n*streynyth hem to a bytydynge by necessite [qui toutez voit sens erreur] ib. 5 pr. 3, 35

the cause of this Erroure is | þat of alle the thinges þat euery wyht hath yknowe | they weenen þat tho thinges ben Iknowe al oonly | by the strengthe *and* by the nature of the thinges | þat ben I-wist or yknowe | *and* it is al the contrarye [la cause de ceste erreur] ib. 5 pr. 4, 39

þese wyse clerkes ... That .. ben conuerted from hire wykkede werkes
Konne an errour alder' best wiþstonde Tr. 1, 1008

lite[l] weten folk what is to yerne ...
For cloud of errour | lat hem not descerne
[cf. above the qu. fr. Bo. 3 m. 11, 4] ib. 4, 200

god shuld han no parfit cler witynge ... But swych an errour vp-on god to gesse were fals ib. 4, 993

2. a) error, mistake:

If so be | that thou mayst fynde | that by errour | or by oother cause harm or damage may bityde [par erreur ou par autre cause] Mel. 25 B. 2417

b) a mistake in calculation:

bothe thise thinges may causen errour as wel in knowyng of the tid ... as of the ... Ascendent Astr. II, 5, 8

3. wickedly wrong conception, mistake (? or = delusion, trick; acc. to Sk. 'waywardness'):

This wrecched worlde-is t*ra*nsmutacioun
gou*er*ned is by fortunes errour Fortune 4

4. (as in OF.) perplexity, doubt, fear:

Gloriowse virgine of alle floures flour
To þee j flee confo*u*nded in errrour — ABC. 5

ffor whan a soule falleth in errour
þi pitee goth and haleth him ayeine — ib. 67

All haue j ben in filthe and in errour — ib. 157

No wit hadde I for errour for to chese
[errous τ] — PF. 146

it stant writy*n* In thy*n* face
Thyn errour though thow telle it not to me — ib. 156

fro*m* whens may þis þyng procede (?)
Of whiche errour I deye almost for drede — Scogan 7

Love it is ... Bitter swetnesse and swete errour
Right weƚ sauoured good sauour
[not in or.] — RR 4729

Ethiopeen Geogr. n. **ME.** not frequ., qu. fr. Wycl. [ordinary form of transl. 'Aethiops' 'Aethiopes' pl. in W², and in W¹ fr. Ezech., Amos, Zephan.; 2 Par. 12, 3 W² Ethiopiens (W¹ Ethiopes) (ib. 14, 9 W¹ Zara Ethiope W² Zara of Ethiop, v. l. Ethiope) ib. 12. 13 W² Ethiopens (v. l. men of Ethiopie; W¹ Ethiopis) ib. 16, 8. 21, 16 W² Ethiopiens (v. l. the men of Ethiope; W¹ Ethiopes) Ps. 71, 9 W² Ethiopiens (W¹ Ethiopis pl.) ib. 73, 14 W² Ethiopiens (W¹ the puples of Ethiopis) (Jerem. 13, 23 W¹ Yf chaunge mai an Ethiope his skyn, W² a man of Ethiopie) ib. 38, 7. 12. 39, 16 W² Ethiopien (W¹ Abdemelech Etheope) Ezech. 38, 5 W¹ W² Ethiopiens pl. Amos 9, 7 W¹ Ethiopyens (W² Ethiopiens) Zeph. 2, 12 W¹ W2 Ethiopiens Act. 8, 27 W¹ W² Candace of Ethiopiens (v. l. in W¹ Ethiopiis) (ib. W¹ W² a man of Ethiopie); (NB. Vulg. Num. 12, 1 Aethiopissa W¹ the Ethiopis his wijf W² a womman of Ethiope = Aelfric's 'for his Sigelhearwenan wife')] not qu. fr. Langl. Barb. An. Sc. Leg. Trev. [who has 'Ethiopes' &c.: Pol. 2, 255 Ethiopes ... þe Ethiopes beeþ i-cleped Cusey = 'Aethiopes' Higd., ib. 321 Ethiopes blewe men werren vppon Egypt = 'Aethiopibus Aegyptum infestantibus'; ib. 323 þe Ethiopes ... þe kynges douȝter of Ethiopes; ib. þe woman of Ethiopia = 'Aethiopissa'] Gow. [who has 2, 23 'Ethiope' =

the country]; *the Latin form in* 1350—1400 Fairf. Ms. Curs. Mundi 2115 þe mikel land of ethiopey, *see below*; first ME. qu. fr. [c. 1205 Laȝ. 3, 5 (L[1] L[2]) of Ethiope he brohte þa bleomen. 3. 96 L[1] þa comen þer kinges þreo of hæðene londe of Ethipe (L[2] Ethiope) wes þe an] c. 1250 Gen. & Ex. 2667 folc ethiopenes on egipte cam, ib. 2689 Ethiopienes kinges dowter tarbis [ib. 2875 ðan ethiops woren her cumen] [bef. 1300 Curs. Mundi 2115 Cott. Gött. Trin. þe mikel land of ethiopie, ib. 8132 Cott. þai ... went þam þan to ethiopi (ethiopy Gött. Fairf. Trin.)].

AF. not qu. [Gow. Mir. 2655 Qu'il (viz. Moyses) ot pris. fem*me* ethiopesse = Aethiopissa *Vulg.*].

OF. Brun. Lat. Tres. 245. 251. 305 li Ethiopien (ib. 171 la gent de Ethiope ... la terre de Ethiope où sont les gens noirs comme meure et por ce sont il apelé mores por la prochainete dou soleil); [E. Desch. 8, 233 je sui aussi noir par dehors | Qu' Ethiops ou d' Ynde nourri].

[OE. Oros. 1, 1 (26, 16) be suðan þam beorgum ða simbelfarendan Æthiopes oð ðone garsecȝ = post eos Æthiopum gentes; ib. 12, 26 þurh Æthiopica westenne; ib. 26, 2. 3 Libia Æthiopicu*m* .. 4 se garsecȝ þe man hæt Æthiopicus; Gen. 228 Ethiopia land and lēodȝeard; cf. Bosw.-Toll., Grein &c.].

Spell. Ethiopeen 1; Ethiopen 2 3 5 6 7 10; Ethiopien' 19.

the Ethiopian:

seint Jerome ... hadde woned in desert' ... for which his flessh
was blak' as an Ethiopeen for heete Pers. 345

etike s. or n. pr. **ME.** s. in the sense of 'science of ethics, rules of morals' not qu. bef. Ch.'s time, and rare in Ch.'s time; qu. fr. c. 1380 Ashm. Lanfranc [9 (Br.) So cloþe he *viz. 'a surgian'*) hi*m* wiþ v*er*tues þat of' hi*m* mai arise good fame & name, & þis techiþ etik] Trev. [3, 463 Aristotle put to meny þinges of philosofie and to ethik (Ms. γ: etyk) þat is þe sciens of þewes, he putte þat parfiȝt welþe þat is nouȝt in worldly richesse = Addidit Aristoteles multa philosophiae quia ethice (= *ethicae*) addidit felicitatem in exterioribus bonis non constantem; ib. 8, 251 Robert Grosthede ... expowned meny þinges in logike etykes (Ms. β ethiks) and astrologie]

Gow. [3, 140 Practique stant upon thre thinges | Toward the governance of kinges | Wherof the ferst Etique is named | The whos science stant proclamed | To teche vertu thilke reule | Hou that a king himself schal reule | Of his moral condicion]; not qu. fr. Langl. Barb. An. Sc. Leg. Wycl. &c.

OF. a) sb. Brun. Lat. Tres. 7 Pratique est la science de philosophie ... il convint que il trovassent en pratique .iij. manieres de sciences por adrecier les .iij. manieres de governer soi et autrui : ce sont ethique iconomique politique. La premiere de ces .iij. sciences ce est ethique laquele nos enseigne à governer nos meismes premierement à ensuirre vie honeste et faire les veitueuses oevres et soi garder des vices; Oresme Eth. Pref. (*F. Meunier* Essai &c. p. 88) de toute doctrine la meilleur, la plus digne et la plus profitable c'est la science de moralite contenue par especial et principalment en un livre divisé en deux qui sont appellés Ethiques et Politiques. Le livre de Etiques c'est le livre de bonnes meurs, livre de vertus, ouquel il enseigne selon raison naturel bien faire et estre beneuré en cest monde ... Et ne treuve l'on pas de ceste science livres plus raisonnablement, artificialment et complectement composés que sont les livres Aristote ... quant est de Ethiques .. ceste yci enseigne estre bon homme, estre bon simplement;

b) as name of Aristotle's works on the subj., qu. fr. Ms. Chart. 620 (G.) Dist Aristote en viel ecthique; E. Desch. 9, 10 (Mir. Mar. 214) bien le veurras | En Ethiques quant tu vourras | Et Pollitiques d'Aristote; ib. 260 (v. 8033) Resgarde es livres anciens | En Ethiques et Polletiques | Ou il a fais moult autentiques; &c.

LL. ethicus adj. Gell., Prudent., Sidon. &c. cf. Forcellini, Freund &c.; ethice s. Quint. (l. c.) transl. ἠθική s.

ML. I. ethicus adj. ethical. moral II. Ethica sb. 1. sc. scientia sg. = ethics; 2. Ethica n. pl. (Aristotle's) Nicomachian Ethics, *title*; Aristoteles ... in libro qui dicitur Ethicorum Thom. Aqu. 1 Eth. 1. a (see Schütz, Thomas-Lexicon); III. acc. to Medieval pop. etym. Thomas Aqu. derives 'febris ethica' (cf. Du Cange & G.) not fr. ἑκτικός 'habitualis' but fr. ἠθικός: 'secundum quod mos importat diuturnitatem quandam dicitur febris ethica' 3 sent. 23, 1, 4, 2 c (Schütz l. c.). IV. orig. as

epitheton ornans, like a pr. n. used by Joh. Salisb. Polycr. ['inquit ethicus' &c. 3, 44 (2 ><). 150. 164. 165. 170. 182. 185 (2 ><) 199 (2 ><) 217. 246, 249; 4, 1. 134. 181. 187. 280. 283. 300. 371. 372] of Horace; and, since Chaucer's qu. below corresponds exactly to Hor. Ep. 1, 18, 9 ('virtus est medium vitiorum et utrimque reductum'), Ch. may have found his quotation (in a Latin commonplace book? "Ethicus inquit"?) in Horace and not in a Latin transl. of Eth. Nicom. 2, 6, [1]) i. e. 'etike' in Ch. is very likely n. pr. and not a sb.

Spell. etike *α*; etic' *γ*; Etic *ε*; Etyk *β*; Ethik *μ*; Etycke *τττ*.

Horace-Aristotle (or: the science of Ethics, or volume on Ethics):

But I ne clepe yt nat | Innocence folye
Ne fals pitee | for vertue is the mene
As etike seith | in swich maner I mene
[*α* &c.; l. not in *λ*; diff. *ο*: As it is feith] LGW F. 166

euenyng s. **ME.** not frequ. in Ch.'s time, cf. Maetzn. Str. Br.; qu. fr. Langl. [once: B. 11, 331 Males drawen hem to males a mornynges bi hem self | And in euenynges also ȝede males fro femeles = dusk] Wycl. [not frequ., transl. a) *sero*: Mt. 20, 8 W¹ whanne euenyng was maad (v. l. euentyde; W² whanne euenyng was comen) Mt. 27, 57 W¹ when the euenyng was maad (v. l. euentide; W² whanne the euenyng was come) Mc. 4, 35 W¹ whenne euenyng was maad (v. l. euentide; W² euenyng was come, v. l. euentid) ib. 6, 47 W¹ whanne euenyng was (v. l. was maad; W² euen) = cum sero autem factum esset &c. (*NB.* Judith 13, 1 Mc. 13, 35. 15, 42 Joh. 6, 16 transl. in W¹ W² euentide, Joh. 20, 19 W¹ euentid; W² eue euen); b) '*vespera*': Mc. 11, 11 W¹ the our was now euenyng (v. l. euentyde hour; W² eue euene) = cum iam vespera esset hora; ib. 19 W¹ whan euenyng was maad (v. l. euentide; W² euenyng was come) = cum vespera facta esset (NB. at Act. 4, 3 transl. in W¹ euen, W² euentid, ib. 28, 23 W¹ W² euentijde, &c.) = the time of the coming on of evening, dusk, evening-twilight] Gow. [once: 2, 257 That thei

---

[1]) *Ἔστιν ἡ ἀρετὴ ἕξις προαιρετική, ἐν μεσότητι οὖσα … μεσότης δὲ δύο κακιῶν τῆς μὲν καθ' ὑπερβολήν, τῆς δὲ κατ' ἔλλειψιν.*

to Schipe hadde alle thinge | So priveliche in thevenynge | That no man mihte here dede aspie ... And al that nyht this was conseil = dusk]; not qu. fr. Barb., An. Sc. Leg., Maundev.; NB. in the sense 'euening' i. e. 'time from sunset till bed-time', first qu. in Br. fr. 1440 Prompt. Parv. 'Evenynge þe laste parte of þe day *Vesper vespera* Cath. *sero*, Ug. *in sereno*'.

OE. first qu. fr. late 10th. c. Digby Ms. 146 Aldh. Gl. (Napier OE. Glosses 85) crepusculo *deorcunge æfnunge*; Aelfr. Gen. 8, 11 (Bosw.) heo com ðâ on ǣfnunge eft to Noe = 'ad vesperam' (W[1] at euen W[2] at euentid); Hom. S. 11, 43 (Toll. Suppl.) On ǣfenunga, ib 153 (Toll.) on ǣfnunge, &c.; v. s. of ǣfnian 'to grow towards evening', see Bosw.-Toll.

Spell. sg. obl. euenyng A 3 ><; pl. euenyns β.

evening-twilight:

to knowe the spring of the dawyng & the ende of the euenyng the which ben called the two *crepusculus* — Astr. II, 6 Head.

with the point of thy label fynd in the bordure the ende of the euenyng þat is, verray nyht — ib. II, 6, 7

the altitude of A [viz. a fixed star] in the euenyng is 56 degrees of heyhte — ib. II, 23, 19

euenyns pl. scribal err. for 'euenys', as shown by r:

what causeth sweuenys
Eyther on morwys or on euenyns
[β; evenes * R] — H F. 1, 4

exil s. **ME.** not very common, cf. Maetzn. Str. Br.; qu. fr. An. Sc. Leg. [once; Anast. 303 (Horstm. 2, 186) fele ... þat had bene | In exile lange for Cristis sak] Gow. [twice; 2, 168 after his exil | Fro Crete; 3, 187 He tok of exil the fortune]; not qu. fr. Langl., An. Sir Gaw., Barb., Wycl. [who translates the un. pass. of 'in exilium' W[1] in to outlawe W[2] in to exilyng (*v. l.* outlawyng)] Maundev.; first qu. fr. bef. 1300 Cursor Mundi 1154 Quar-sa þou wendes in exile; next qu. fr. Shoreh., R. Brunne, Dan Michel &c.; in the concrete sense of 'exiled person first qu. fr. c. 1325 Auchinl. Ms. Arth. Merl. 8922 (Kölbing) To lese his londes & ben exil.

AF. exil c. 1300 Lib. Cust. (Sk. Notes) Gow. Mir. (Mac.).

AN. OF. essil (D.-H.) Garin, R. Rou, Roum. d'Alix. R R., Beauman. &c. (G.) eisel Wace (ib.) issil Garnier (ib.) eissil Benoit, Marie (ib.) eschil Trist. (ib.) exil Mousk. (ib.) exilg Rich. de Fourniv. (ib.) escil' G. de Cambr. (ib.): 'exil' 'lieu d'exil' 'destruction, ravage' 'ruine, tourment, dommage, fatigue'.

Spell. 'exil' in all Mss., exc. exile 4 5 6 11.

1. exile:

O thow maystresse ... whi artow comyn in to this solitarie place of myn exil [in has exilii nostri solitudines; en ces solitaires lieus de nostre essil] Bo. 1 Pr. 3, 3

Prudence ... axed .. Melibee | what vengeance | he thoughte | To taken of hise Aduersaries . To which Melibee answerde .. I thynke .. to desherite hem | of al þat euere they han | and for to putte hem | in exil for euere [eulx envoier oultre mer] Mel. 76 B. 3025 [1])

opylion' *and* caudenci*us* han accused me | al be it so þ*at* the iustice Regal hadde whilom demed hem bothe to go in to exil for hir trecheryes and frawdes [ire in exilium; a aler en essil] Bo. 1 Pr. 4, 26

oo lord *and* oo kynge | *and* þ*at* is god þ*at* is lord of thi contr*e* | whiche that reyIoyseth hym of the dwellyng of hise Cytesenis | And nat for to put hem in exil [qui frequentia ciuium non depulsione lætatur; non pas de bouter les hors en exil] Bo. 1 Pr. 5, 7

of whyche two | senecke enforcede hym to yeuen to Nero hyse Rychesses | *and* also to han goon in to sol[i]tarye exil [seque in otium conferre conatus est, Ps. Aqu. i. i*n* vita*m* solitaria*m*; et de aler s'en en essil et oiseuse] Bo. 3 Pr. 5, 17

2. place of exile:

this same place þ*at* thow clepyst exil | is contr*e* to hem þ*at* enhabyten heer*e* *and* forthi nothing' wrecched but whan thow weenest hyt [locus quem tu exilium vocas; Cist meismes lieus que tu apelez essil] Bo. 2 Pr. 4, 28

[1]) This quot. wrongly given by Bradley under the meaning 'waste, devastation of property, ruin, impoverishment'; the OF. original would give the outward proof, if it were needed.

3. transf. & fig. exile, banishment (to a sphere of sorrow &c.):

whan .I. say the *quod* she soruful *and* wepynge .I. wyste anon that' thow wer*e* a wrechche *and* exiled | but .I. wyste neu*er* how ferr*e* thine exil was | yif thi tale nadde shewyd it me [quam longinguum esset exilium; combien lointiens fust cist exilȝ] Bo. 1 Pr. 5, 2

Exodi n. pr. cf. *Latin Index.* Latin gen., treated as a nom. where it occurs in ME. (the nom. 'Exodus' first qu. fr. c. 1250 Gen. & Ex. 2538 Godes bliscing be wið vs | Her nu bi-ginned exodus); qu. fr. Wycl. [*Prol. 1 p. 4*: in Exodi men moun knowe hou God &c.; *Prol. to Exodus*: This book of Exodi *that is to seie of going out* ... here biginneth the book of Exodi (v. l. Exodus), Here biginneth Exodi, Mss. L O P] 1422 J. Yonge [Secreta 203 This proueth the boke of exody]; not qu. fr. Langl., Barb., An. Sc. Leg., Gow.

OE. Aelfric Introd. OT. 5, 10 Sēo ōðer bōc ys Exodus gehāten þe Moyses āwrāt &c.; id. title: Exodus on Grecisc, Exitus on Lyden, Utfæreld on Englisc.

AF. Gow. Mir. 6985 C'est ly pecchés q'en Exody | Au poeple dieu le defendi; ib. 10441 Ie truis escript en Exodi | Qe Moyses le dist auci; ib. 10467 En Exodi qui bien lirra.

OF. Brun. Lat. Tres. 433 Exodes dit (v. l. Exodus Exodi).

Spell. Exodi 1 6 10 14 28; Exod*i* 5; Exodye 19.

Exodus, the second book of Moses:

as bereth witnesse Exodi c° 20°
[1; in Exodi 6 10 14 28 * 5; in Exodye 19; in ex*od*o 7]
Pers. 750

STANFORD UNIVERSITY, CAL. EWALD FLÜGEL.

ZUR DRITTEN STROPHE DES "DEOR".

Es sei mir gestattet, einige sachliche bemerkungen zu Frederick Tupper jun.'s darstellung der kontroverse (s. *Anglia* 37, 1) über die dritte strophe des Deorliedes vorzubringen. Ich mufs dabei meinem aufrichtigsten bedauern ausdruck geben, dafs Fr. T. jun. persönliche momente in die diskussion einführt, die mir ferne liegen und die der wissenschaftlichen forschung von keinem nutzen sind. Wie in meinen übrigen abhandlungen, so trachtete ich auch in der behandlung der in der dritten Deorstrophe enthaltenen Geat-Hilde-episode rein sachlich zu bleiben, und auf alle vor mir vertretenen ansichten rücksicht zu nehmen. Ich war auch weit davon entfernt, meine erklärung als die einzig richtige vorzubringen; vielmehr liefs ich in meinem ersten aufsatze sogar die durch keine parallelen ags. belege unterstützte auffassung älterer autoren nicht ganz beiseite. Desto befremdender mufs es erscheinen, wenn mir Fr. T. jun. in dieser hinsicht vorwürfe machen will, wo er selbst doch sowohl meine behandlung des stoffes, sowie auch jene aller übrigen autoren gänzlich ignorierte, und seine erklärung der vielumstrittenen stelle als die einzig richtige in sehr apodiktischer aber nicht genug überzeugender weise vorgeführt hat. Nichtsdestoweniger wäre ich sehr froh, wenn diese seine erklärung sich als die endgültige, als die zweifellos richtigste erwiesen hätte. Leider mufs ich sofort bekennen, dafs mich seine darstellung des falles in *Anglia* (37, 1) von der richtigkeit seiner erklärung ebensowenig überzeugen konnte wie seine erste in *Modern Philology* (Oktober 1911) erschienene. Statt strikter, unzweifelhafter beweise und belege führt er blofs möglichkeiten vor, von denen mehrere als jedem anglisten geläufige tatsachen, ja gemeinplätze der anglistik hätten ruhig wegbleiben können, umso eher, als sie in unserem konkreten

falle nichts beweisen. Wie z. b. die identifizierung der Hild mit der Beadohilde aus dem umstande, dafs anderswo die gekürzte form Hilde statt der vollen mit -hilde zusammengesetzten namensformen vorkommt; gleichsetzung des "hi" zu "him" aus der gewohnheit ags. schreiber "him" graphisch mit "hi" und einem zirkumflex darzustellen, was für unseren fall nichts beweist, da wir reines "hi" haben und daraus ein "him" nur durch emendation, die auch eine zweite emendation in demselben verse nach sich zieht ("ealle" in "ealne"), machen können, wozu nur zwingende gründe berechtigen.

Und gerade diese gründe, den text für verdorben zu erklären und emendationen vorzunehmen, versuchte ich zu entkräften, indem ich nachgewiesen habe, dafs die konstruktion: akkusativ personae — instrumental rei im fraglichen vers 16 (þaet hi seo sorglufu slaep ealle binom) — syntaktisch richtig und im Ags. häufig belegt ist, also eine emendation hier nicht nötig, ja sogar unberechtigt ist. Fr. T. jun. gibt selbst zu, dafs diese konstruktion richtig ist, und dafs die durch emendation entstandene konstruktion — dativ personae — akkusativ rei — im Ags. "viel weniger gebräuchlich ist", meint aber trotzdem, dafs der vers verdorben ist und zwar durch konfusion dieser beiden konstruktionen. Zur bekräftigung seiner meinung schiebt er mir, wol nicht absichtlich, wie er von mir öfters anzunehmen pflegt, unter, dafs ich selbst eine kleine emendation des "slaep" zu "slaepe" vornehmen mufs. Ich sagte zwar, indem ich "slaep" als instrumental auffasse, dafs hier die instrumentalendung -e fehlt, und hinzugefügt werden soll (vielleicht nur in gedanken), meinte aber auch ausdrücklich, dafs hier der wegfall der instumentalendung -e vor dem nachfolgenden vokal leicht erklärlich ist, und dafs dieser vorgang im Ags. sehr häufig beobachtet wird, worauf schon Sievers hingewiesen hat. Dafs dieses fortgelassene -e graphisch dargestellt werden sollte, und dafs ich zu dieser annahme auch nur ein wort gesagt hätte, ist wohl nur ein mifsverständnis, keine absichtliche unterschiebung von seiten Fr. T. jun.'s. Wenn es aber so steht, wenn der text als nicht verdorben, als richtig erhalten angenommen wird, dann kann er nur in der von mir vorgebrachten weise interpretiert werden, wodurch allein Fr. T. jun.'s hypothese jede grundlage verliert. Dies ist wohl seine schwächste seite, dafs er den text nach

allen möglichen kombinationen und emendationen lesen kann, nur einzig und allein so nicht, wie er im manuskripte erhalten und überliefert ist. Es klingt mehr als paradox, dafs etwas nur so nicht gelesen werden darf wie es geschrieben und zwar richtig geschrieben ist!

Nehmen wir aber für einen moment an, der text sei wirklich verdorben, besonders die fatale zeile 16; geben wir die emendationen und die darauf beruhende interpretation zu. Ist dann der von Fr. T. jun. entdeckte parallelismus der Deorstrophe mit dem betreffenden Eddaliede in der tat so auffallend, dafs er überzeugend genug wird? Nach meiner meinung durchaus nicht. In der strophe des Eddaliedes heifst es: "Nīthad sagte: Ich bin ständig wach, freudelos; ich habe keinen schlaf seit dem tode meiner söhne." Die Deorstrophe, entsprechend zugerichtet, würde heifsen: "Wir viele haben diese schändung der Hild erfahren. Es war unendlich grofs die liebe des Geaten, so dafs ihm die kummervolle liebe den schlaf ganz wegnahm." Für jeden unbefangenen leser, der nicht von vornherein wissen will, dafs im "Deor" die ganze Wielandsage in kurzgefafster form enthalten ist, mufs es sonnenklar sein, dafs in beiden zitierten strophen, objektiv, nur schlaflosigkeit das einzig gemeinsame moment bildet. Nichts ist im Eddaliede enthalten, was zu der sehr bezeichnenden erwähnung der allzu grofsen liebe des Geat parallel wäre. Nichts ist im Deorliede enthalten, was zu dem sehr charakteristischen den sinn der episode enthaltenden Eddaverse: "seit dem tode der söhne" entsprechen würde. Nirgends eine parallele im ags. text, zu "viljalauss = freudelos", die man so sehnlich sucht. Statt Geats leid, besingt der ags. text Geats liebe, bestärkt das wort "liebe", indem er es zweimal hintereinander gebraucht. Liebe des Geat, heifst es, nicht sein leid, ward ("wurdon" — auch sehr bedeutungsvoll!) allzugrofs. Fr. T. jun. meint, die ausdrucksweise "sorglufu — kummer- (sorgen-) volle liebe", passe mehr zur sorgenvollen elternliebe, als der "wahnsinnigen leidenschaft" die den liebenden den schlaf raubt. Demgegenüber betone ich nur, dafs ich schon früher darauf hingewiesen habe, dafs auch die unbekannte frau in der ags. Klage in ihrem liebesleid über schlaflosigkeit klagt, sowie es auch heute noch in der ganzen welt an volks- und kunst-liedern nicht fehlt, worin die liebenden an schlaflosigkeit leiden, ohne

dafs die liebe dadurch eine "wahnsinnige leidenschaft" zu werden braucht.

Ich hob flüchtig auch dies hervor, dafs das wort "frige" in anderen ags. belegstellen immer auf mannesliebe bezogen wird. Fr. T. jun. konnte wohl keine belegstelle anführen, wo "frige" auch für die elternliebe gebraucht wäre, meint aber, dafs das wort doch eine weitere bedeutung als mannesliebe gehabt hat, da in den betreffenden belegstellen vor "frige" immer "weres" (mannes) steht. Dies ist aber nur eine logische und poetische verstärkung, da in den stellen die keuschheit der betreffenden jungfrauen gepriesen wird, indem es heifst, sie hätten die liebesumarmungen (liebe) des mannes nicht gekannt u. ä. Auch das gebräuchlichere wort "lufu", das hier als kompositum "sorhlufu" vorkommt, läfst zuerst an die liebe der geschlechter denken, wird auch in diesem sinne im Ags. gebraucht, während nicht eine einzige stelle im Bosworth-Toller steht, wo es in der bedeutung väterliche, oder elternliebe gefunden wäre. Die nächsten bedeutungsvarianten sind noch die in kirchlicher ags. prosa vorkommenden ausdrücke wie "godes lufu" (liebe zu gott), und "broðorlice lufu" (brüderliche liebe), wo schon die konstruktion sowie das direkt betonte "brüderlich" eher gegen als für die bedeutung elternliebe spricht. Weder diese ausdrücke, noch das von Fr. T. jun. angeführte spät in kirchlicher sprache belegte verb "gefrigian" können weder als beweise gegen die ursprüngliche zahlreich belegte bedeutung der liebe angeführt werden, noch für eine blofs vermutete aber durch keine einzige belegstelle unterstützte bedeutung sprechen.

Auch für die annahme der bedeutung "schändung" für "maeð" konnte Fr. T. jun. nichts neueres anführen, was nicht schon Grein angegeben hat. Wenn diese bedeutung aber durch die von Grein angeführte nordische parallele so gesichert wäre, dann würden nicht so viele autoren nach Grein an ihr zweifeln. Neuestens hat Holthausen "maeð" zu "maeðel" emendiert, es also auf dieselbe wurzel zurückgeführt wie ich. Übrigens kann ich ruhig auch die bedeutung "schändung" annehmen, ohne dafs dadurch meine interpretation einbufse erleidet.

Noch zwei von Fr. T. jun.'s beweisen sind zu berichtigen: der retrospektive gebrauch des bestimmten artikels "þaet"

(diese — die — schändung der Hild, also das was in der vorhergehenden strophe erzählt wurde); und die identifizierung des namens Geat mit Nithad. Dafs der retrospektive gebrauch des bestimmten artikels "þaet" obwohl häufig, doch wohl nicht ausschliefslich, vorkommt, bedarf ja keiner direkten betonung; spricht auch nicht gegen ein vorkommen in bezug auf das nachfolgende der erzählung. Dies ist der fall auch beim gebrauch des "þaet" als demonstrativum, wie anders auch nicht denkbar ist. Befremdend ist es aber, dafs Fr. T. jun. das demonstrativum "þaet" im vers 18 als unterstützung für den retrospektiven gebrauch des bestimmten artikels "þaet" anführt; mir aber absichtliche irreführung unterschiebt, wenn ich das demonstrativum "þaet" im vers 35 als unterstützung für die beziehung des bestimmten artikels auf das nachfolgende der erzählung anführe! Wenn es für die eigene meinung pafst ist es gut, wenn es für mich spricht, ist es "absichtliche irreführung". Hier mufs ich schon einmal Fr. T. jun.'s unterschiebungen von mir gänzlich abweisen. Auch mufs ich hervorheben, dafs der retrospektive charakter des "þaet waes monegum cuþ", das unmittelbar auf die erwähnung Theodorichs folgt, dem retrospektiven charakter des verses 14, der auf eine vorangehende strophe bezogen werden sollte, nicht gleichzustellen ist.

Wenn uns Fr. T. jun. für seine interpretation des textes gewonnen hätte, wenn er uns von dem parallelismus der Edda- und Deor-strophe völlig überzeugt hätte, dann könnten und müfsten wir ruhig auch seine identifizierung des Geat mit Nithad annehmen. So aber ist diese nicht viel wahrscheinlicher, als W. W. Lawrence's identifikation Geats mit Hedin der Hedin-Hilde-sage. Wenn alles andere dafür spräche, wäre sie möglich, so aber entbehrt sie der sicheren grundlage, und hat die bedeutung des textes gegen sich. Und so glaube ich auch weiter bei der auffassung bleiben zu dürfen, dafs man der wahrheit näher kommt, wenn man zu einer richtigen interpretation des textes eine wenn auch entfernte parallele sucht, als wenn man einer vorgefafsten, wenn auch naheliegenden situation zu liebe, den text ohne hinreichenden grund für verdorben erklärt, um ihn nach seiner gewünschten auffassung emendieren zu können, und tiefen inneren zusammenhang entdecken will, wo kaum leise

äufserliche anklänge zu spüren sind. Wenn meine interpretation des textes richtig ist, dann ist es gleichgültig, ob meine erklärung der episode wahr ist; vielleicht gelingt es doch, die richtige parallele zu finden; dann ist aber auch Fr. T. jun.'s hypothese, der gerade diese auf dem texte fufsende interpretation nicht pafst, jede grundlage entzogen, wie sehr sie auch von “naheliegenden” und “fernherkommenden” parallelen unterstützt wird.

Kruševac (Serbien), im September 1913.

Svet. Stefanović.

Bemerkung des herausgebers: Betreffs des ags. *frigean* ist zu beachten, dafs auch das *frijen* des Westfälischen (bekanntlich eines sehr alte sprachverhältnisse reflektierenden dialektes) nur von der geschlechtsliebe des mannes gebraucht wird, und dafs es mit dem *freien* der übrigen dialekte kaum anders stehen wird.

NOTIZEN ZUR JÜNGEREN GENESIS.

1. v. 276. (*þæt hē west and norð wyrcean ongunne,*) *trymede getimbro.* Der bemerkenswerte gebrauch von *trymman,* zu dem *fæstnian* Jul. 499 (*siþþan furþum wæs* ....) *folde gefæstnad* zu stellen ist, erinnert an das lat. *firmare* in Ps. XXXII 6: *verbo Dei coeli firmati sunt.* In der übersetzung der letzteren stelle heifst es im Vesp. Par. Cambr. Ps.: *getrymede,* im Isidor, c. IV, § 3: *chifestinôde.*

2. v. 306 f. *fēollon þā ufon of heofnum | þurhlonge swā þrēo niht and dagas.* Mit rücksicht auf das analoge *andlang* in den verbindungen *ondlangne dæg, ondlonge niht* (z. b. Beow. 2115, 2938) liegt es wohl am nächsten, *þurhlonge* als acc. plur. aufzufassen: "drei tage und nächte hindurch"; *swā* wäre etwa 'unter solchen umständen', oder aber '(während eines zeitraumes so lang) wie'? Für den nom. plur. liefse sich *ūplang āstōd* Beow. 759 (Exod. 303, Räts. 88. 12) anführen.

3. v. 316. *symble fȳr oððe gār* (... *habban sceoldon*). Das auffällige *gār*, das sich augenscheinlich auf die kalten winde, denen die höllenbewohner ausgesetzt sind (*þonne cymð on ūhtan ēasterne wind* 315, cf. 806 ff.), bezieht, könnte recht wohl das bekannte *gār* 'speer' sein. Wird *biter* sowohl auf scharfe waffen (z. b. Beow. 2704) wie auf schneidende kälte angewendet (so Dan. 379 *winterbiter weder*, vgl. übrigens auch Gen. B 325 *þā biteran rēcas*), so mag das substantivum *gār* direkt in letzterem sinne gebraucht worden sein. Greins verknüpfung des ersten teiles von *gārsecg* mit diesem *gār* Gen. 316 sieht ganz plausibel aus.

Es sei an Poema Morale 138 (in der höllenbeschreibung): *hwile hete is ðer saule wuneð, hu biter winde þer blaweð* erinnert. Eine interessante, wenn auch entferntere ähnlichkeit zeigen vv. 21 ff. in Aeschylus' *Προμηθεὺς δεσμώτης*.

4. v. 344 f. *cwæð se hēhsta hātan sceolde | Sātan siððan.* Ein bisher unbeachteter Saxonismus scheint in dem (im as., ahd., altnord. wohl bezeugten) gebrauch von *hātan* = 'nominari' vorzuliegen. Wenigstens in der ae. dichtung ist diese bedeutung, abgesehen natürlich von der passiven form *hātte*, unbekannt. (S. N. E. D., s. v. 'hight'.)

5. v. 401. *Ne gelȳfe ic mē nū þæs lēohtes furðor, þæs hē him þenceð lange nīotan.* Die übersetzung von G. Shipley, 'The Genitive Case in Ags. Poetry', s. 37: 'for myself I (Satan) have no further hope in that light, which he (God) intends for him (Adam) long to enjoy' verbietet sich aus gründen der syntax und des zusammenhanges (402: *þæs ēades mid his engla cræfte*); 401 b bezieht sich ohne frage ausschliefslich auf gott. Zur verwendung von *furðor* in diesem satze ('ich glaube (erwarte) nicht, dafs ich des lichtes (himmels) fürder teilhaftig sein werde') sei verwiesen auf Beow. 1596 *þæt hig þæs æðelinges eft ne wēndon, | þæt hē sigehrēðig sēcean cōme | mǣrne þēoden*; Jud. 346 f. *æt þām ende ne twēode | þæs lēanes.*

6. v. 469 f. *mōste on ēcnisse æfter lybban, | wesan on worulde.* — *worulde*, wofür in meiner ausgabe (Englische Textbibliothek herausg. v. J. Hoops, no. 15, Heidelberg 1913) *wuldre* eingesetzt ist, liefse sich möglicherweise rechtfertigen, wenn man *woruld* als 'leben, existenz' fassen und die verbindung *wesan on worulde* lediglich als umschreibende variation von *libban* erklären dürfte. Greins 'weilen in der welt' ist dem zusammenhang nach jedenfalls ausgeschlossen.

7. v. 581. *cwyð þæt ic sēo tēonum georn.* Es sei auf die möglichkeit aufmerksam gemacht, dafs statt *georn* vielmehr *gearo* beabsichtigt war: 'ausgerüstet (mit freveln)'. Vgl. Beow. 1813 *searwum gearwe*; Guðl. 60 *gearwe mit gæsta*

wǣpnum; Hel. 3331 *garu mid goldu*; Otfried I 4. 19 *goldo garo*, I 20. 3 *mid wāfanon garawe.*

8. v. 717 ff. *hē æt þām wīfe onfēng / helle and hin(n)sīð, þēah hit nǣre hāten swā, / ac hit ofætes noman āgan sceolde.* Ähnlich Gen. A 936 *oð þæt þē tō heortan hearde grīpeð / ādl unlīðe, þe þū on æple ǣr / selfa forswulge*; ib. 893 *ǣte þā unfreme*; Christ u. Sat. 487 *ǣten þā egsan.* Offenbar liegt eine herkömmliche, in feste form geprägte vorstellung zu grunde. Bei Irenaeus findet sich (nach K. R. Hagenbach, Dogmengeschichte, § 63): *simul enim cum esca et mortem adsciverunt.* Vermutlich liefsen sich zahlreiche parallelen in der theologischen literatur nachweisen.

9. v. 727 f. Es ist schwer zu entscheiden, ob nach *gelǣst* oder nach *dæge* zu interpungieren ist. Im ersteren falle würde sich *tō ful monegum dæge men synt forlǣdde* z. b. neben Otfried II 4. 11 f. stellen: .... *thier* (der teufel) *in themo êristen man / mit sînên luginon giwan, // mit spenstin sies gibeitta / joh zi altere firleitta.*

10. v. 780 ff. Adam und Eva rufen gott an im reuigen (771 *hrēowigmōd*) bewufstsein ihrer schuld — *and hine bǣdon, / þæt hīe his hearmsceare habban mōsten, / georne fulgangan.* Holthausen (Anglia-Beiblatt XVIII, 204) hielt diese stelle für verderbt und schlug als besserung vor: *and hine [helpan] bǣdon, / hwæt hīe his [tō] h. h. m.* Indessen die richtigkeit der überlieferung findet eine willkommene bestätigung durch das ahd. S. Emmeramer Gebet (MSD.[3] 248, 7:) *daz dû mir, trohtin, kanist enti kanâda farkip, daz ih fora dînên augôn unscamanti sî enti daz ih in desaro ueralti mînero missatâteo riuûn enti harmscara hapan môzi.* (So Baierische Beichte, ib. 247, 7 ff.) Mit anderen worten, die sünder verlangen danach, ihrer reue die bufse (und sei sie noch so hart, vgl. 828 ff.) folgen zu lassen, und — *georne fulgangan* '(dafs sie gelegenheit haben möchten,) eifrig die bufse auszuführen'. Vgl. auch Benedictbeurer Glaube u. Beichte I (MSD.[3] 288, 33:) *unze ih mîne sunte rehte geruiwe unte rehto gebuozze*; III (ib. 315, 122:) *swie getâne buozze si dâ von ir êwarte enphâhent, leistint si daz er in gebiutet.*

11. v. 830 ff. (*gif ic Waldendes willan cūðe ...*) *ne gesāwe þū nō snīomor, þēah mē on sǣ wadan / hēte heofones God .... þæt his ō mīn mōd getwēode.* Es kommt mir jetzt am wahrscheinlichsten vor, dafs *nō snīomor* wie ae. *nō þȳ ǣr* (so Beow. 1502, 2160, 2373) einfach im sinne von 'durchaus nicht', 'nimmermehr' zu verstehen und *ne gesāwe þū nō snīomor* mit 833 b (das aufserdem mit dem voraufgehenden anakoluthischen zwischensatz 832 b — 833 a syntaktisch harmoniert) zu verknüpfen ist: 'du würdest nimmer sehen, ... dafs ich bedenken trüge'.

THE UNIVERSITY OF MINNESOTA. FR. KLAEBER.

ZUR VORGESCHICHTE DER FÜGUNG *A GOOD ONE.*

Im vorigen bande dieser zeitschrift (s. 539 ff.) ist Einenkel neuerlich auf diese fügung zu sprechen gekommen und zwar im anschlufs an meine vor sieben jahren veröffentlichten ausführungen (Anglia 29, 339 ff.). Die entwicklungsreihe, die er früher angenommen hatte, hat er jetzt aufgegeben, vermag aber andererseits meiner auffassung nicht beizustimmen. Was er mir entgegenhält, sind hauptsächlich zweifel, die mir nicht sonderlich beweiskräftig scheinen. Auch findet er in meinen darlegungen einen widerspruch und vermutet sogar, ich hätte ihn selbst empfunden, während ich tatsächlich zwei entwicklungsstufen charakterisiert habe, die allerdings, wie so häufig, zeitlich übereinander greifen. Dafür trägt er eine andere erklärung vor und meint, man werde mit dem vorliegenden material kaum zu anderen schlüssen gelangen. Ich bin nun der gegenteiligen meinung und da ich aufserdem neues material vorbringen kann, möchte ich doch neuerlich das wort ergreifen.

Vorerst das neue material, dessen bedeutung für unsere frage später dargelegt werden soll. In der altenglischen übersetzung der dialoge Gregors (hg. v. Hecht. 1900) lesen wir im zweiten kapitel des dritten buches vom papst Johannes: *in eallra ȝesihðe biddendum ánum blindum ȝesyhðe he sealde* (183, 20), für das lateinische: in conspectu omnium roganti caeco lumen reddidit. Hier hat das partizipium *biddendum* die funktion eines adjektivs, das adjektiv *blindum* diejenige eines substantivs, so dafs sich hier der bestand der formel *ȝód an mon* verrät. Die folge der umstellung des *ánum* ist

jedenfalls, dafs *biddendum* etwas stärker hervortritt. Einen weiteren fall einer umstellung finden wir ebenda V, 57 (Hecht 343, 31): *þá him onweg gewítendum wæs gecýþed, þæt hit wæs gást án, þe hé ǽr wæs geþúht, þæt he wǽre eall man*, wofür das original bietet: is qui homo esse videbatur, evanescendo innotuit quia spiritus fuit. Hier liegt deutlich eine antithese vor und der begriff *gást* ist stark hervorgehoben. Diese fälle reihen sich dem schon früher bekannt gewordenen aus der Bedaübersetzung an: *ðá geseah hé swá þýstre dene áne* 'vidit quasi vallem tenebrosam' (Anglia 29, 340), wo die hervorhebung des nominalbegriffes durch *swá* 'quasi' ebenfalls völlig deutlich ist.[1])

Wir haben also nun drei prosaische belege für nachgestelltes *án*, eine gröfsere anzahl aus poetischen texten (Anglia 29, 341) und noch mehr aus dem Mittelenglischen (Einenkel, Anglia 26, 496 ff.): man wird schwerlich mit Einenkel (s. 541) sagen können, dafs diese fügung 'das zeichen der altersschwäche an sich trägt', zumal wenn man die häufigkeit der belege in anderen fällen damit vergleicht: die fügung *swelc án* z. b. ist bisher im Altenglischen nur einmal belegt und erst im Mittelenglischen etwas öfter zu finden. Was aber das wesen der nachstellung anbelangt, so ist in zwei von jenen drei fällen die hervorhebung des nominalbegriffes aus dem zusammenhang unzweifelhaft zu erkennen, im dritten wahrscheinlich. Wir dürfen daher sagen, dafs die nachstellung des *án* mit einer solchen hervorhebung verknüpft war. Die belege in der poesie lassen diese auffassung auch zu, doch ist es möglich, dafs auch metrische bedürfnisse mitgewirkt haben.

Und nun zur neuen erklärung Einenkels. Er greift einen von ihm schon einmal abgewiesenen gedanken wieder auf und leitet das in frage stehende *one* aus verbindungen wie *ǽghwilc án* und ähnlichen ab. "*Án gehwilc* wechselte mit *ǽghwilc án*, *án swelc* mit *swelc án*, warum sollte nicht auch *án gód* 'ein guter' mit *gód án* wechseln können" (s. 541). Dem ist entgegenzuhalten, dafs das absolut gebrauchte *swelc án* 'ein

[1]) Einenkel bemerkt s. 541, er habe abgesehen von diesem belege für nachgestelltes *án* noch einen anderen in den dialogen Gregors gefunden. Da er ihn nicht anführt, blieb mir nichts übrig, als diesen text durchzugehen, und dabei bin ich auf die oben angezogenen stellen gestofsen.

solcher' allerdings seit Orm belegt ist und zu dem heutigen *such a one* führt, aber für **án swelc* in ebensolchem gebrauch, also ohne ein folgendes substantiv, bisher kein beleg gefunden ist, wie denn auch ein ne. **a such one* gänzlich fehlt. Ebenso kommt **án ǽghwilc* nicht vor, und wenn dafür Einenkel *án gehwilc* anführt, so ist das eben ein anderes wort. Für die proportion, die er annimmt, fehlt also ein glied — ganz abgesehen von der frage, ob es wahrscheinlich ist, dafs eine bei formwörtern übliche fügung auf vollwörter übergriff. Ein begriffsmäfsiges auseinanderhalten dieser wortkategorieen den Engländern des 10.—14. jahrhunderts zuzutrauen, wird niemandem einfallen: das hätte uns Einenkel kaum so nachdrücklich einzuschärfen brauchen. Aber auch im völlig naïven sprachleben spielen form- und begriffswörter doch eine ganz andere rolle.

Somit kann Einenkels neue deutung nicht überzeugen. Überdies bliebe bei ihr immer noch die frage nach dem ursprung der fügung *ǽghwilc án* offen.

Sein hinweis auf den gebrauch von *án* bei formwörtern ist aber in anderer hinsicht sehr lehrreich. Es heifst, sowohl im attributiven wie im absoluten gebrauch, immer *ǽghwilc án* und andererseits fast immer *án gehwilc*, nur selten *gehwilc án* (Dial. Greg. 41, 12; 14). Die bisher bekannten belege sind zahlreich genug, um einen zufall auszuschliefsen. Woher dieser unterschied? *Ǽghwilc* ist gewifs, seiner bildungsweise entsprechend, von haus aus etwas nachdrücklicher gewesen als *gehwilc.* Aber im historischen Altenglischen dürfte der unterschied kaum noch vorhanden gewesen sein. Andererseits hatten wohl beide worte dem begriff 'jeder' entsprechend einen gewissen nachdruck. Somit mufs die form des wortes entscheidend gewesen sein: es widerstrebte dem sprachgefühl, *án* unmittelbar vor die tonsilbe eines wortes zu setzen, auf dem ein gewisser nachdruck ruhte. Wir sehen also hier dieselbe tendenz, welche in dem oben s. 544 angeführten fällen wie *gást án* zur nachstellung des *án* geführt hat. Daraus folgt, dafs wir alle diese erscheinungen im zusammenhang und von einem gesichtspunkt aus zu betrachten haben, und dies führt uns m. e. zu der richtigen auffassung des in frage stehenden *one.*

Wir haben davon auszugehen, dafs attributiv gebrauchte

adjektiva und ihnen gleich stehende formwörter in der regel vor ihrem nomen stehen, dafs aber auch nachstellung möglich ist und namentlich dann eintritt, wenn durch diese weniger gewöhnliche anordnung das nomen oder auch das attribut stärker hervortreten soll: *ȝod ælmihtiȝ* (vgl. Mätzner III 618). Diese nachstellung ist nicht selten bei den possessiven: ae. *dryhten mín*, ne. *father mine* (eb. 616). Sie findet sich auch bei den numeralien in allen sprachperioden (vgl. ae. *his diaconas twéȝen* Dial. Greg. 84, 30 und Mätzner III 616) und daher auch bei ae. *án*. Bei diesem ist sie typisch entwickelt, wenn es (schwach flektiert) die emphatische bedeutung 'einzig, allein' hat: *ȝod ána, hé ána*. Aber auch in der gewöhnlichen bedeutung 'ein' kann es nachgestellt werden, namentlich wenn das nomen einen starken nachdruck hat: man setzt nicht gern *án* unmittelbar vor die tonsilbe eines nachdrücklichen wortes. Daher *gást án, þýstre dene áne* in den oben s. 544 angezogenen fällen. Daher auch stets *ǽghwilc án* (während bei *gehwilc*, das mit einer unbetonten silbe beginnt, *án* zumeist in der gewöhnlichen stellung sich findet), später auch *swelc án* und ähnliche ausdrücke.

Dies nachgestellte *án* hat sich auch in der weiterentwicklung in gewissem umfang erhalten. Ganz fest ist es geworden in fällen wie (absolut gebrauchtes) ne. *each one, such one* > *such a one* und anderen. Das *án* nach substantiven findet sich im Mittelenglischen in genau entsprechenden fällen: *And þis was said by tyrand ain* Curs. 21829; *gho wass ædiȝ wimmann an* Orrm 2333. Vielfach kommt aber die hervorhebung des nomens noch besonders zum ausdruck, es wird an die spitze des satzes gerückt, während *ān* an seiner alten stelle bleibt: *Apostel was he siþen an* Curs. 19733; *hard cas was þat on* Rob. Glouc. 5535. Hier geschieht also die hervorhebung auf doppelte weise: einmal durch die voranstellung des nomens und dann dadurch, dafs das erst später darauffolgende *ān*, *ōn* neuerlich an den nominalbegriff erinnert. Auf einer späteren entwicklungsstufe ist in solchen fällen dem nomen sogar der unbestimmte artikel vorgesetzt worden: *a wonder maister was he on* Rob. Gl. 905. Wie man sieht, werden dadurch die mittel zur hervorhebung des nominalbegriffes nicht beeinträchtigt, die abweichung von der geraden wortfolge wirkt nach wie emphatisch. Die einwände Einenkels s. 543 be-

ruhen auf einem misverständnis. Dafs aber beide entwicklungsstufen zeitlich über einander greifen, also die ältere und die jüngere fügung in denselben texten neben einander stehen, ist doch nicht verwunderlich: dergleichen kommt oft genug vor. Zu ausgang der mittelenglischen periode, mit der zunehmenden logisirung der syntax und regelung der wortstellung, stirbt diese fügung aus.

Was nun beim substantiv so reich entwickelt vorkommt, ist auch beim substantivierten adjektiv zu erwarten. Wenn neben *án gást* die fügung *gást án* steht, so ist neben *án gód* 'ein guter' auch **gód án* naheliegend. In dieser proportion sind drei glieder tatsächlich belegt (im gegensatz zu der von Einenkel angenommenen, vgl. s. 545); unser schlufs auf das vierte hat daher hohe wahrscheinlichkeit. Namentlich ist die nachstellung des *án* zu erwarten, wenn das adjektiv durch ein vorgesetztes adverbium wie *swá* hervorgehoben ist: **swá gód án*. Können wir doch beobachten, dafs die gruppe *swá* + adjektiv + substantiv kein *án* vor sich duldet: es heifst immer *swá gód mon*, niemals **án swá gód mon*, obwohl die zahl der belege nicht gering ist. Danach dürfen wir wohl sagen, dafs ein **án swá gód* ausgeschlossen war und nur *swá gód* oder **swá gód án* übrig blieb. Die zu erwartende fügung ist allerdings erst um 1300 belegt: *þat swa mightful an* Curs. 17994. Aber dafs sie nicht erst damals entstanden ist, geht daraus hervor, dafs um dieselbe zeit schon der unbestimmte artikel davor auftritt: *an uncouth one* Rob. Br. 2946. Diese umbildung ist doch erst möglich, wenn die fügung mit nachgestelltem *ōn* eine feste formel geworden ist, in der *ōn* der heutigen formalen bedeutung schon ziemlich nahesteht. Aufserdem entspricht ein *swá gód án* so ganz den oben dargelegten sprachtendenzen, dafs man wohl annehmen darf, es sei schon im 11. jahrhundert oder früher vorhanden gewesen, vielleicht besonders in der umgangssprache. In der altenglischen literatursprache ist ja das substantivierte adjektiv mit *án* überhaupt weniger beliebt: gewöhnlich setzt man ein substantiv wie *mon* hinzu (Anglia 26, 485). Wir haben also allen grund, uns die anfänge der entwicklung beim substantivierten adjektiv genau so zu denken wie beim substantiv. Sehr bald allerdings, schon im 14. jahrhundert, übernahm diese fügung beim adjektiv eine ganz andere funktion: des-

wegen hat sie sich erhalten und eine reiche ausbildung erfahren.

Im anschlufs an das gesagte sei auch ein blick auf die fügung adjektiv + *án* + substantiv geworfen, für welche der oben angezogene fall *biddendum ánum blindum*, so viel ich sehe, den einzigen bisher bekannt gewordenen beleg aus der altenglischen prosa bildet.[1]) Im Frühmittelenglischen tritt sie in viel weiterem umfang uns entgegen, namentlich bei Laȝamon, und erscheint auch auf andere formwörter ausgedehnt: *longe ane stunde* Laȝ. II 290; *seocken þan kinge* eb. II 391; *longe heore sweordes* eb. II 414 (Mätzner III 617). Daran schliefsen sich das Chaucer'sche *litel myn tragedie* Tr. V 1786 und neuenglische reste wie *dear my liege.* In einem fall ist aber diese fügung schon im Spätmittelenglischen typisch ausgebildet worden und noch heute vorhanden: wenn das adjektiv durch gewisse adverbien hervorgehoben wird, also in fällen wie *so short a time, too short a time* usw. (Mätzner III 617; Einenkel, Streifzüge 19). —

Ich möchte also in dem *one* nach substantivierten adjektiven nach wie vor nur einen spezialfall des nachgestellten ae. *án* sehen, aber annehmen, dafs es sich zuerst in der verbindung eines solchen adjektivs mit *swá* oder ähnlichen adverbien ausgebildet hat und dann erst verallgemeinert wurde. Gruppen wie *ǽghwilc án, swelc án* können die entwicklung befördert, aber nicht hervorgerufen haben: ihre voraussetzungen liegen vielmehr in viel allgemeineren sprachtendenzen, allerdings denselben, die auch zu *ǽghwilc án* u. dgl. geführt haben. Ebenso kann die bekannte fügung me. *the beste oon* förderlich eingewirkt haben.

---

[1]) Mätzner III 618 verweist bereits auf Metr. 24. 19: *æt þám ælcealdan ánum steorran.* Doch liegt hier der fall anders.

WIEN, 14. Juli 1913. KARL LUICK.

Halle a. S., Druck von Ehrhardt Karras.





